

JEROME KLAPKA JEROME

Sein literarisches Werk

ABHANDLUNG

zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I
der Universität Zürich

vorgelegt von

MAGNUS ALFRED WOLFENSBERGER

von Zürich und Wetzikon

Angenommen

auf Antrag von Herrn Prof. Dr. H. Straumann

Juris-Verlag, Zürich

1953



Digitized by the Internet Archive
in 2026

JEROME KLAPKA JEROME

Sein literarisches Werk

ABHANDLUNG

zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I
der Universität Zürich

vorgelegt von

MAGNUS ALFRED WOLFENSBERGER

von Zürich und Wetzikon

Angenommen

auf Antrag von Herrn Prof. Dr. H. Straumann

Juris-Verlag, Zürich

1953



INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG	7
I. DER NEUE HUMOR	10
Three Men in a Boat p. 10 — Das Prinzip der Digression p. 11, 13 — Jeromes Erzählhaltung p. 16 — Der Berichtstil p. 18 — Selbstdistanz des Erzählers p. 19 — Wort- und Situationskomik p. 22 — Häufung gleichartiger Konstruktionen und synonyme Ausdrücke p. 22, 23 — Verbindung des Lebendigen mit dem Leblosen p. 24 — Verharmlosung und sprunghafte Wendung p. 24 — Schlussfolgerungen aus bedeutungslosen Ereignissen p. 27 — Doppelsinnige Formulierungen p. 28 — Transposition p. 29 — Die Tücke des Objekts p. 30 — Personifizierung des Objekts p. 32 — Gleichzeitigkeit verschiedener Sinnzusammenhänge p. 33 — Die Inversion p. 34 — Die Funktion des tückischen Objektes p. 35 — Charakterkomik p. 37 — Die fixe Idee p. 37 — Komische Typen p. 42 — Einfügung in fertige Rahmen p. 42 — Montmorency p. 43 — Allgemeine Betrachtungen p. 45 — «The comedy of the serious» p. 45 — Jeromes Prosa p. 46 — Dickens p. 46 — Mark Twain p. 47 — Absicht Jeromes p. 48 — Auseinandersetzung mit der Gesellschaft p. 48 — Die Landschaftsbeschreibungen p. 49.	
II. BERICHT UND BEKENNTNIS IN DEN KURZGESCHICHTEN . .	51
The Woman of the Saeter p. 51 — John Ingerfield p. 55 — The Materialisation of Charles and Mivanway p. 62 — Malvina of Brittany p. 64 — The Passing of the Third Floor Back p. 74 — The Soul of Nicholas Snyders p. 74 — The City of the Sea p. 77 — Schlussbemerkungen (Stoffwahl und Erzählertechnik) p. 78.	
III. DIE SKIZZEN ALS MITTEL INDIREKTER GESELLSCHAFTSKRITIK	80
Blasé Billy p. 80 — The Choice of Cyril Harjohn p. 87 — The Man who went wrong p. 89 — Schlussbemerkungen p. 90.	
IV. DIE DIREKTE AUSEINANDERSETZUNG IN DEN NOVEL NOTES	92

V. JEROMES WELTBILD IM SPIEGEL SEINER ESSAYS	97
Die essayistische Form p. 97 — On being hard up p. 98 — Jeromes Weltbild p. 102 — Die Welt p. 103 — Das Lebensgefühl p. 105 — Die persönliche Freiheit p. 105 — Der einzelne Mensch im Mittelpunkt p. 106 — Die Familie p. 108 — Die Frau p. 109 — Die höhere Gesellschaft p. 110 — Die Städte p. 111 — Die Landschaft p. 112 — Die politische Gemeinschaft p. 113 — Jeromes Lebensprinzip p. 115 — Das Christentum p. 115 — Aufgabe des Schriftstellers p. 116 — Jeromes Standort p. 117.	
VI. TECHNIK UND THEMATIK DER BÜHNENSTÜCKE	120
Miss Hobbs p. 120 — Fanny and the Servant Problem p. 125 — The Master of Mrs. Chilvers p. 126 — The Celebrity p. 128 — The Passing of the Third Floor Back p. 129 — Schlussbemerkungen p. 133.	
VII. DIE NEUE HALTUNG IM SOZIALEN ROMAN	136
Paul Kelter p. 136 — Anthony John p. 136 — Die innere Reform p. 141.	
SCHLUSSWORT	142
BIBLIOGRAPHIE	144

Einleitung

Jerome Klapka Jerome gehört nicht zu den ersten Grössen der englischen Literatur des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Eine erneute Beschäftigung mit seinem Werke lässt sich aber gleichwohl rechtfertigen, denn es sind bis heute in bezug auf diesen Schriftsteller noch zahlreiche Möglichkeiten der kritischen Untersuchung unbenützt geblieben. Walter Gutkess hat in seiner Arbeit über Jerome¹ die «Aufdeckung des Schaffensprozesses» in den Mittelpunkt gestellt und vor allem dem Psychologisch-Biographischen Raum gewährt. Wenn wir auch den gewonnenen Ergebnissen beipflichten können, so fehlt noch immer die genauere Untersuchung zahlreicher Werke, die sich zum Teil heute noch grosser Beliebtheit erfreuen².

Jerome war ein vielseitiger Schriftsteller. Er benützte fast alle der Prosa zur Verfügung stehenden literarischen Formen. Darum fehlt es nicht an Kurzgeschichten, Aufsätzen, Reiseschilderungen, Romanen und Bühnenstücken, die alle innerhalb ihrer Gattung gewürdigt und ins Gesamtwerk eingefügt sein wollen. Andererseits gilt Jerome durchwegs als «Humorist», obschon sich zahlreiche Werke von beachtlichem literarischem Gewicht mit dieser verallgemeinernden Klassierung nicht vereinbaren lassen.

Die vorliegende Arbeit macht es sich deshalb zur Aufgabe, die wichtigen Werke Jeromes im Hinblick auf die formale Gestaltung, den Gehalt und die ihnen möglicherweise innewohnende Absicht zu untersuchen, wobei wir besonders auch am handwerklichen, technischen Vorgehen des Autors interessiert sind. Ferner geht es hier darum, neben der heute anerkannten humoristischen Leistung auch seine für das Verständnis der nachviktorianischen Epoche aufschlussreiche gesellschaftskritische Arbeit einer eingehenden Betrachtung zu unterziehen. Die so gewonnenen Er-

¹ W. Gutkess, Jerome K. Jerome, Seine Persönlichkeit und literarische Bedeutung (Diss.), Jena 1930.

Die Biographie von A. Moss entsprang offenbar einer freundschaftlichen Verbundenheit mit Jerome, ist aber nur von geringem wissenschaftlichem Werte.

² Gutkess zieht auch den «ästhetischen Gesichtspunkt» in Betracht (p. 2), aber seinem oft sehr allgemeinen Urteil fehlt vielfach die nähere Begründung.

kenntnisse erlauben es dann, die Haltung Jeromes mit den Grundtendenzen seiner Zeit in Beziehung zu setzen und seinen literarischen und weltanschaulichen Standort näher zu bestimmen. Dies ist umso notwendiger, als Jerome in einer Zeit des Uebergangs und Umbruches arbeitete, die jeden denkenden Menschen vor neue Probleme und Entschlüsse stellte. —

Jerome K. Jerome wurde am 2. Mai 1859 als das jüngste von vier Kindern in Walsall (Staffordshire) geboren. Sein Vater war Grubenbesitzer, Architekt und Prediger zugleich, die Mutter entstammte einer wallisischen Familie; beide gehörten dem nonconformistischen Bekenntnisse an. Den zweiten Vornamen (Klapka) erhielt der Knabe vom bekannten ungarischen General Klapka, der damals im Exil lebte und häufiger Gast der Familie Jerome war³. Unglücksfälle und geschäftlicher Misserfolg brachten die entscheidende Wendung: die Eltern siedelten mit dem vierjährigen Jerome nach dem Londoner East-End über. Nach einer strengen Schulzeit verlor er bereits im Alter von 12 Jahren seinen Vater, und drei Jahre später starb auch die um das Gedeihen ihrer Kinder immer sehr ängstlich besorgte Mutter. In den nun folgenden bitteren Jahren arbeitete Jerome als Büroangestellter und Privatlehrer, schloss sich als Schauspieler einer wandernden Theatergruppe an und versuchte sein Glück als Reporter, Gelegenheitsschriftsteller und schliesslich als Herausgeber von Zeitschriften, wobei er sogar bald bekannte Autoren wie Bernhard Shaw, H. G. Wells, Mark Twain, Swinburne, Conan Doyle und W. Jacobs zu seinen Mitarbeitern zählen konnte⁴. Nach seinem ersten Buche ON THE STAGE AND OFF (1886) wurde er durch die Veröffentlichung der IDLE THOUGHTS OF AN IDLE FELLOW und vor allem durch THREE MEN IN A BOAT (beide 1889) mit einem Schlage berühmt. Nun folgte ein Werk dem andern, und neben ausgezeichneten Leistungen fehlte es auch nicht an mittelmässigen und schlechten Veröffentlichungen. Die massgebende Literaturkritik konnte sich nur zögernd zu einer positiven Haltung entschliessen; erst sein grosser Roman PAUL KELVER (1902) brachte ihm ihre offene Anerkennung. — Es sind uns im ganzen gegen 50 Titel von Kurzgeschichten, Sammlungen, Romanen und Bühnenstücken be-

³ Vgl. A. Moss, p. 49.

⁴ Die Versuche der Herausgabe von Zeitschriften nahmen 1897 infolge eines Prozesses ein plötzliches Ende, nachdem THE IDLER monatlich seit 1892 und TO-DAY wöchentlich seit 1893 erschienen waren. Jerome wirkte ferner von 1886 bis 1889 als regelmässiger Mitarbeiter des HOME CHIMES.

kannt, die während einer Zeitspanne von rund 40 Jahren entstanden sind und von seiner rastlosen Tätigkeit als Schriftsteller zeugen⁵.

Seit dem Jahre 1888 lebte Jerome in glücklicher Ehe mit Georgina Henrietta Stanley, der Tochter eines spanischen Offiziers; seine eigene Tochter wirkte als Schauspielerin in manchen seiner Bühnenstücke mit. Seine aufrichtige und gewinnende Art des gesellschaftlichen Verkehrs⁶ schuf ihm bald einen grossen Bekannten- und Freundeskreis, zu dem auch die meisten der bereits erwähnten Schriftsteller gehörten. — Jerome unternahm verschiedene Reisen, die ihn zu verschiedenen Malen sowohl nach dem Kontinent als auch nach Amerika führten. Während er besonders für Deutschland grosse Sympathie empfand, konnte er sich mit der amerikanischen Lebensart nicht anfreunden. Obschon er die unbekümmerte Offenheit des amerikanischen Publikums schätzte, vermochte er seine Enttäuschung über die Allgewalt der öffentlichen Meinung und die von ihm verabscheute Haltung der Amerikaner in bezug auf die Negerfrage nicht zu verbergen⁷. — Der erste Weltkrieg bedeutete für ihn einen grossen persönlichen Schlag, den er nur schwer zu überwinden vermochte. Trotz seines Alters meldete er sich als Freiwilliger und diente als Ambulanzfahrer an der Front in Frankreich, weil er alles tun wollte, um die Not in der Kampfzone zu lindern. Während seiner letzten Lebensjahre war er verschiedentlich Gegenstand öffentlicher Ehrungen. Er starb am 14. Juni 1927.

⁵ Wir werden im Verlaufe unserer Untersuchung näher auf die einzelnen Werke eingehen. Manche sind zwar gänzlich vergriffen und zum Teil auch in der Bibliothek des British Museum nicht erhältlich. Die Vernichtung vieler Verlagshäuser während des letzten Krieges erschwerte ferner die Suche nach jenen zahlreichen Werken, die in neuerer Zeit nicht mehr neu aufgelegt wurden, in hohem Masse.

⁶ C. Kernahan schildert in der von Moss herausgegebenen Biographie unsern Autor mit folgenden Worten: «He was a 'great gentleman', with an exquisite consideration for the feelings of others, loyal in friendship, the soul of honour in himself, and as incapable of anything in the way of snobbery, as he was incapable of a meanness or falsehood.» (p. 25).

⁷ Vgl. MLT, p. 232—257. Jerome schreibt z. B.: «In America there is but one crowd. Every man in America has the right to think for himself so long as he thinks what he is told... Thought in America is standardized. America is not taking new wine, lest the old bottles be broken.» (p. 255).

Im Zusammenhang mit der Schilderung der Verfolgung von Negern heisst es: «The treatment of the negro in America calls to Heaven for redress.» (p. 256). Ferner: «American justice is not colour blind. Will the wrong never end?» (p. 257).

I. Der neue Humor

Das auch heute noch bekannteste Buch Jeromes, *THREE MEN IN A BOAT*, hat den Namen seines Autors in der ganzen Welt berühmt gemacht. Es erlebte seit seiner Entstehung im Jahre 1889 über hundert Auflagen. Die Kritiker nahmen zwar anfänglich keine positive Haltung ein, und wenn sie im Hinblick auf Jeromes Erzählweise den Ausdruck «New Humour» prägten, so war dies nicht freundlich gemeint, ebenso wenig wie die Bezeichnung des Autors als «'Arry K. 'Arry», die eine deutliche soziale Deklassierung enthält⁸. Für uns ist vor allem interessant, dass — wie Jerome selbst im Vorwort zu einer später entstandenen Auflage schreibt — gewisse Kritiker den Erfolg von *THREE MEN IN A BOAT* in «the vulgarity of the book, its entire absence of humour» begründet sahen (p. V). Es wird nun unsere Aufgabe sein, dieses Werk auf seine Anlage, Durchführung und Besonderheit hin zu untersuchen. Das führt uns dann dazu, sowohl die Ablehnung durch die damalige Kritik als auch den grossen Erfolg in der Öffentlichkeit zu verstehen.

Jerome dachte anfänglich gar nicht daran, ein ausgesprochen humoristisches Buch zu schreiben, denn der ursprünglich vorgesehene Titel hiess *THE STORY OF THE THAMES, ITS SCENERY AND HISTORY*. Es sollte dabei in dieser historisierenden Beschreibung durch die Einschlebung lustiger Szenen lediglich einige Entspannung geschaffen werden («humorous relief»), wie uns der Autor selbst berichtet⁹. Aber die ernsthaften geschichtlichen Skizzen wollten nicht recht gelingen, und Jerome entschloss sich schliesslich zu einer Umänderung der ganzen Anlage, besonders nachdem auch der Herausgeber der Zeitschrift *HOME CHIMES*, in welcher das Buch zuerst in Fortsetzungen erschien, fast alles Ernsthafte

⁸ Jerome selbst schreibt darüber: «Of course it was damned by the critics. One might have imagined — to read some of them — that the British Empire was in danger. One Church dignitary went about the country denouncing me. Punch was especially indignant, scenting an insidious attempt to introduce 'new humour' into comic literature». *MY LIFE AND TIMES (MLT)*, p. 110. Weitere Berichte finden sich bei A. Moss, p. 138.

⁹ *MLT* p. 103.

einfach gestrichen hatte. Die Idee für die endgültige Anlage erhielt Jerome anlässlich einer Eisenbahnfahrt, als er sich zufällig im gleichen Abteil mit drei Männern befand, die sich über ihren mehrtägigen Ausflug auf der Themse unterhielten, wobei natürlich vor allem die heiteren Erlebnisse im Vordergrund standen¹⁰. Da Jerome und seine beiden Freunde Harris und George¹¹ leidenschaftlich dem Rudersporte huldigten, war der neue Rahmen der Erzählung bald gefunden.

Schon diese kurzen Bemerkungen zur Entstehungsgeschichte von *THREE MEN IN A BOAT* zeigen deutlich, dass es sich hier von Anfang an um eine sehr lose Komposition gehandelt haben muss. Tatsächlich liegt denn auch in der endgültigen Fassung ein Buch vor, in welchem der Ablauf der eigentlichen Handlung vom Autor — unter Verzicht auf eine streng geschlossene Form — nach Belieben unterbrochen wird. Das willkürlich Eingeschobene vermag so die im Titel angedeutete eigentliche Grundsituation immer wieder zu überdecken und stellenweise zu verdrängen. Der Autor fühlt sich weder zeitlich noch örtlich irgendwie gebunden; er nimmt sich das Recht heraus, an irgend einem Punkte des dem Ganzen zugrundeliegenden Ereignisablaufes anzuhalten, um den Leser mit einem für den Fortgang der Erzählung eigentlich bedeutungslosen Gedanken oder Geschehen bekanntzumachen. Wenn einzelne Kapitel bis auf einen kleinen Rest aus derartigen Abschweifungen bestehen, darf wohl gesagt werden, dass der Gesamtstil des Werkes weitgehend durch das Prinzip der *Digression* bestimmt ist, sei diese nun thematischer, kompositioneller oder syntaktischer Natur. —

Bevor wir zur Behandlung der einzelnen Probleme übergehen, möchten wir jedoch darauf hinweisen, dass oft im gleichen Beispiel mehrere Aspekte des Komischen zusammenwirken, die dann in den betreffenden Abschnitten unserer Untersuchung gesondert besprochen werden¹². Um

¹⁰ MLT p. 105.

¹¹ Harris war in Wirklichkeit Carl Hentschel, dessen Vater als Erster den Photo-druck in England eingeführt hatte. George Windgrave wurde später ein angesehener Bankdirektor, MLT p. 106/107.

¹² Es kann nicht Aufgabe dieser Arbeit sein, die allgemein gültigen Kriterien des Komischen und der humoristischen Haltung zu entwickeln. Wir werden uns deshalb in erster Linie auf die beiden Theoretiker Henri Bergson («Das Lachen») und F. G. Jünger («Ueber das Komische») stützen, deren Erkenntnisse wir weitgehend als gültig erachten. Mit dem Begriff «komisch» bezeichnen wir alles, was zum Lachen reizt, ob es sich nun um die sprachliche Form, die Schilderung einer Situation oder die Darstellung eines Charakters handelt. Den Begriff des «Humors» möchten wir hingegen vor allem für die Kennzeichnung einer bestimmten inneren Haltung des Autors verwenden.

unnötige Wiederholungen zu vermeiden, wird deshalb nicht jedem Zitat sogleich die vollständige Würdigung angeschlossen. Die folgende Episode mag aber zeigen, aus wie vielen Elementen die Schilderung einer einfachen Begebenheit aufgebaut sein kann. Es handelt sich um die Auseinandersetzung zwischen Montmorency, dem Hunde, und der Teekanne.

«Throughout the trip he had manifested great curiosity concerning the kettle. He would sit and watch it, as it boiled, with a puzzled expression, and would try and rouse it every now and then by growling at it. When it began to splutter and steam he regarded it as a challenge, and would want to fight it, only, at that precise moment, some one would always dash up and bear off his prey before he could get at it.

To-day he determined he would be beforehand. At the first sound the kettle made, he rose, growling, and advanced towards it in a threatening attitude. It was only a little kettle, but it was full of pluck, and it up and spit at him. 'Ah! would ye!' growled Montmorency, showing his teeth; 'I'll teach ye to cheek a hard-working, respectable dog; ye miserable, long-nosed, dirty-looking scoundrel, ye. Come on!'

And he rushed at that poor little kettle, and seized it by the spout.

Then, across the evening stillness, broke a blood-curdling yelp, and Montmorency left the boat, and did a constitutional three times round the island at a rate of thirty-five miles an hour, stopping every now and then to bury his nose in a bit of cool mud.» (p. 139/40).

Es sei hier nur in Kürze auf die Ursachen der komischen Wirkung hingewiesen: a) Der Erzähler bringt Lebendiges und Lebloses in engen Zusammenhang, indem er zwischen Vertretern dieser beiden Sphären eine Konfliktsituation entstehen lässt. b) Das ist aber nur durch eine Transposition möglich, denn die Teekanne befindet sich hier nun im Bereiche des Lebendigen, während Montmorency durch die ihm zugeschriebene Fähigkeit des Sprechens personifiziert wird. c) Die Provokation geht von der normalerweise schwächeren Seite aus («the kettle . . . was full of pluck and it up and spit at him»), die dann auch den Sieg davonträgt. Wir nennen diese Umkehrung der üblichen Verhältnisse Inversion. d) Wir können hier insofern von Charakterkomik sprechen, als Montmorency von der fixen Idee beherrscht ist, dass die Teekanne immer gerade ihn reizen wolle («he regarded it as a challenge»). Ferner gehört auch die übertriebene Meinung von sich selbst in dieses Gebiet. e) Der Autor unterlässt es, die unmittelbaren Folgen des Angriffes auf die heisse Kanne zu schildern. Der Leser vernimmt nur, dass der Hund entsetzt davonjagt und

Kühlung sucht. Er muss die Ursache also selbst erraten und das fehlende Glied in der logischen Entwicklung selbst ersetzen. f) Der trockene Berichtstil des Erzählers steht in innerem Gegensatz zur Komik des Geschehens. Er ermöglicht sowohl die Verharmlosung der Tatsachen, indem von einem Verdauungsspaziergang Montmorencys gesprochen wird, als auch das übertrieben genaue Registrieren von Einzelheiten («the rate of thirty-five miles an hour...»). g) Und schliesslich bedeutet die ganze Episode eine Uebertragung der Erlebnisse seiner Herren auf eine andere Ebene. — wir denken etwa an ihren vergeblichen Kampf gegen die Tücke des Objektes. Damit bringt Jerome das besonders im Lustspiel beliebte Prinzip der Wiederholung einer komischen Situation zur Anwendung. —

Wir haben bereits auf die Digression als entscheidendes Kompositionsprinzip in *THREE MEN IN A BOAT* hingewiesen. Da aber Jerome gerade auf Grund dieses Werkes als Humorist bezeichnet wird, möchten wir zuerst die Frage nach dem Verhältnis der Digression zur humoristischen Haltung und komischen Wirkung aufwerfen. Einige Beispiele mögen uns der Antwort näher bringen. Nach Ueberwindung vieler Schwierigkeiten ist endlich ein Reisekoffer fertig gepackt. Aber plötzlich fällt Jerome ein, dass er möglicherweise seine Zahnbürste vergessen hat:

«Had I packed my tooth-brush? I don't know how it is, but I never do know whether I've packed my tooth-brush.

My tooth-brush is a thing that haunts me when I'm travelling, and makes my life a misery. I dream that I haven't packed it, and wake up in a cold perspiration, and get out of bed and hunt for it... (p. 38).

Die dem Ganzen zugrunde liegende Tätigkeit ist hier jene des Packens, mit welcher auch der unvermittelt auftauchende Zweifel in bezug auf die Zahnbürste noch unmittelbar zusammenhängt. Die eigentliche Abschweifung beginnt dort, wo der Erzähler von dieser Situation ohne Uebergang auf die allgemeinen Erfahrungen überspringt, die er bis jetzt mit diesem Gegenstande gemacht hat. Das Rad der Zeit wird nicht nur aufgehalten sondern sogar in die Vergangenheit zurückgedreht. Gleichzeitig wird diesem neuen Bereiche auch eine selbständige Handlung zugesprochen und damit das ursprüngliche Geschehen in den Hintergrund gedrängt. Dieses Abweichen verblüfft den Leser, weil es im Grunde ein Abgehen vom anerkannten und als logisch empfundenen Prinzip der Progression bedeutet und damit dem Gewohnten widerspricht. Wir werden so in eine

neue Situation gestellt, die eigentlich nicht zur Sache gehört. Wenn sich dieses Abweichen vom geraden Gang der Entwicklung aber jeden Augenblick wiederholt, gleichsam als eine regelmässig sich einschaltende Gegenbewegung, macht das Werk als Ganzes einen normwidrigen Eindruck und stellt sich in der Folge ausserhalb des Ueblichen und allgemein Bekannten.

Damit ist aber noch nicht ausgemacht, dass die Digression komisch wirken muss, denn sie könnte den Leser ja auch ungehalten und missmutig werden lassen. Dies ist in unserem Beispiele nun sicherlich nicht der Fall. Die wichtigsten Gründe dafür scheinen uns die folgenden zu sein: die Haupthandlung, nämlich das Geschäft des Kofferpackens, hat den Leser nicht in dem Masse gefesselt und innerlich absorbiert, dass er einen Unterbruch als lästig empfinden würde. Es wird ihm also keine grosse Mühe verursachen, sich von dieser Situation zu lösen, besonders da sich auch die Spannung nur an der Oberfläche bewegt und deshalb leicht auf die neue Handlung übergeht. Anderseits wird aber durch die Uebertreibung, welche die Digression eröffnet («My tooth-brush... makes my life a misery»), die Erwartung des Lesers in einer andern Richtung geweckt: er fragt sich erstaunt, wie das wohl zugeht, wenn ein kleiner, unscheinbarer Gegenstand eine so grosse Wirkung auf das Gefühlsleben eines Menschen ausübt, dass sein Dasein zu einem Jammer wird. Der Erzähler wählt also den Trick, zwei ganz verschiedene Sphären und Grössenordnungen in unmittelbaren Zusammenhang zu bringen, um das Interesse des Lesers auf ein neues Ziel hin zu lenken^{12a}. So wundert sich dieser, was der Autor über dieses in der Regel nicht gerade überwältigende Phänomen der Zahnbürste wohl noch zu sagen hat, wobei er vielleicht aus eigener Erfahrung um das Körnchen Wahrheit weiss, das hinter der Schilderung versteckt liegt. Darum lässt sich der Leser die Abweichung wohl mit einem gewissen Vergnügen gefallen.

Damit ist deutlich geworden, dass gewisse grundsätzliche Bedingungen erfüllt sein müssen, wenn die Digression gerne entgegengenommen werden soll. Dabei kann die Lösung dieser Aufgabe natürlich mit verschiedensten Mitteln erfolgen, wie wir in anderem Zusammenhange noch zeigen werden.

Jerome bringt das Prinzip der Digression aber in noch weit vielfältigerer Art zum Ausdruck, als unser Beispiel erkennen lässt. Er begnügt sich nicht mit einem einmaligen Abgehen von der Hauptrichtung, sondern er springt innerhalb dieser neuen Situation auf eine ihr unter-

^{12a} Vgl. dazu die Verbindung des Lebendigen mit dem Leblosen, p. 24.

geordnete Einschiebung über, um womöglich auch diese wieder zugunsten einer dritten oder vierten Abweichung zu verlassen. So etwa im VI. Kapitel. An einem prächtigen friedlichen Frühlingsmorgen passieren die Freunde auf ihrer Fahrt das alte Städtchen Kingston und der Erzähler wird, was wir begreifen, «dreamily lulled off in a musing fit» (p. 50). Mit dieser Bemerkung werden wir auf die kommende Abweichung vorbereitet. Wir verstehen auch, dass der Autor zuerst von der grossen Vergangenheit der Stadt der Könige («Kyningestun») erzählt und dabei bis auf Cäsar zurückgeht. Der plötzliche Vergleich des römischen Feldherrn mit der Königin Elisabeth in bezug auf ihr Verhältnis zu den Gasthöfen stellt aber einen unerwarteten und eigenwilligen Seitensprung dar, — ganz abgesehen von der inhaltlichen Uebertreibung und Verknüpfung gegensätzlicher, unvereinbarer Elemente!

«Caesar, like, in later years, Elizabeth, seems to have stopped everywhere: only he was more respectable than good Queen Bess; he didn't put up at the public-houses.

She was nuts on public-houses, was England's Virgin Queen. There's scarcely a pub. of any attractions within ten miles of London that she does not seem to have looked in at ... » (p. 50) ^{12b}.

Von hier geht die Gedankenassoziation jedoch zu Harris über, und es wird die Frage aufgeworfen, wie sich wohl seine Vorliebe für Wirtschaften auswirken würde, wenn er ein grosser und berühmter Mann wäre. Dann aber kehrt der Erzähler wieder zu «King Edwy» und den «Saxon Kings» zurück, um unvermittelt die vielen alten Häuser als die Zeugen einer grossen Vergangenheit zu schildern. Hier nun lässt er sich von der Erinnerung an ein grossartiges, eichenes Treppenhaus überwältigen. Anhand einer eingeschobenen Anekdote erfahren wir etwas über das Schicksal alter, wertvoller Räume, wenn sie in die Hand unwissender Spiessbürger fallen, was zu einer längeren Diskussion über das Kunstgefühl der Vorfahren und der modernen Zeit führt. Erst die Kollision des Schiffes mit dem Uferbord, verursacht durch das nachlässige Steuern Jeromes, führt wieder zur Haupthandlung zurück (p. 56).

Es liegt also ein eigentliches Netz von Digressionen vor, in welchem die Phantasie des Lesers gefangen gehalten wird. Er wird damit völlig der Spannung des Augenblicks überlassen.

^{12b} Weitere Hinweise auf dieses Beispiel p. 23 und 30.

Damit ist aber auch bereits Entscheidendes über Jeromes Erzählhaltung¹² ausgesagt. Der Autor hat offensichtlich nicht die Absicht, den Leser in konsequenter Weise auf einen oder mehrere Höhepunkte der Gesamthandlung hinzuführen, weil das Werk in seiner Anlage nicht auf ein festgelegtes Ziel hin ausgerichtet ist. Er setzt im Gegenteil voraus, dass dieser ihm bereitwillig überallhin folge, wohin der mutwillige Weg auch immer führen mag. Er verliert sich also gleichsam in der Vielfalt der Dinge, freut sich am Besonderen und Ausgefallenen, schätzt die Nebenbemerkungen und Seitensprünge, das Kleine und Unbedeutende. «Diese Geduld, die vor der Fülle der Tatsachen nicht erlahmt», ist nach Jünger ein entscheidendes Merkmal des Humoristen, ja ist sogar «eins mit der durchdringenden, umfassenden Kraft des Humors»¹³. — Andererseits weist die Digression auf eine gewisse Unbekümmertheit des Erzählers gegenüber dem von ihm geschilderten Geschehen hin, der sich auch der Leser anschliessen muss, wobei allerdings noch zu untersuchen sein wird, wie diese Indifferenz geartet ist und welcher Quelle sie entspringt. Das Geschehen hat also den Dichter nicht in der Weise überwältigt, dass er ihm unentrinnbar verfallen wäre und ihm unablässig nachgehen müsste, um schliesslich zur Lösung der ihm innewohnenden Problematik zu gelangen. Er ist im Gegenteil freier, souveräner Erzähler und wählt von den Ereignissen das aus, was ihm im Augenblick am wünschbarsten erscheint, unbeachtet der Frage, ob sich in der Folge zwischen allen Teilen eine notwendige innere Beziehung herstellen lässt oder nicht. Diese Selbständigkeit drückt sich auch in der Ichform der Erzählung aus, die ja mehr als jede andere Form den Eindruck des Berichthaften verstärkt und die Wirklichkeit des Erzählten erhöht.

Es wäre aber trotzdem unrichtig zu glauben, die Digression sei im Rahmen der Erzählungsanlage in allen Fällen rein willkürlich und funktionslos. Abgesehen davon, dass sie dem Werke als Ganzem ihren Stempel aufdrückt, kann sie durchaus im Dienste deutlich umrissener Aufgaben stehen. Im Verlaufe der Reisevorbereitungen anbietet sich zum Beispiel Harris, die für die Fahrt notwendigen Artikel auszulesen, worauf der Erzähler bemerkt:

¹² Dieser Ausdruck wird im Sinne von Wolfgang Kayser verwendet (Das sprachliche Kunstwerk, p. 151, 202 ff.).

¹³ Jünger, p. 56.

«That's Harris all over — so ready to take the burden of everything himself, and put it on the backs of other people.

He always reminds me of my poor Uncle Podger. You never saw such a commotion up and down a house in all your life, as when my Uncle Podger undertook to do a job . . . » (p. 23).

Dann folgt die berühmte Geschichte von Uncle Podger, der das ganze Haus durcheinander bringt, wenn er ein Bild aufhängen will ^{13a}. Diese Einschlebung zeigt die enge Verbindung, die zwischen einer Hauptperson der Erzählung und dem Helden der eingefügten Geschichte bestehen kann. Sie dient dazu, gewisse Charakteranlagen des Freundes Harris zu illustrieren und damit dessen uneigennützige Haltung zuhanden des Lesers ins richtige Licht zu stellen. Darum fügt Jerome am Schlusse der Einschlebung die Bemerkung bei: «Harris will just be that sort of man when he grows up, I know, and I told him so» (p. 26). Wenn wir auch nicht glauben, dass sich Harris zu einem so spiesserischen und umständlichen Haustyrannen wie Uncle Podger entwickeln wird, so ändert das doch nichts an der Funktionsgebundenheit dieser Digression.

Eine andere Möglichkeit zeigt sich gleich am Anfang des Buches, wo wir vernehmen, dass sich alle drei Freunde ganz krank und jämmerlich fühlen. Besonders Jerome hat sich durch ein Pilleninserat davon überzeugen lassen, dass es mit seiner Leber nicht zum Besten steht. Er sagt:

«I knew it was my liver that was out of order, because I had just been reading a patent liver-pill circular, in which were detailed the various symptoms by which a man could tell when his liver was out of order. I had them all.»

Dann fährt er fort:

«It is a most extraordinary thing, but I never read a patent medicine advertisement without being impelled to the conclusion that I am suffering from the particular disease therein dealt with in its most virulent form. The diagnosis seems in every case to correspond exactly with all the sensations that I have ever felt.

I remember going to the British Museum one day to read up the treatment for some slight ailment of which I had a touch . . . » (p. 7).

Und nun beginnt eine eingehende Schilderung all der schrecklichen Erkenntnisse, die ihm beim Lesen des Heilbuches zuteil wurden (bis auf

^{13a} Vgl. p. 35—37.

eine Ausnahme trägt er alle geschilderten Krankheiten mit sich herum), gefolgt von der Beschreibung seiner ängstlichen Selbstuntersuchung und der ärztlichen Diagnose. — Hier dient die Abschweifung offensichtlich dazu, die gleich zu Anfang geschaffene komische Situation weiter auszuschöpfen und so über den erzählerischen Moment hinaus andauern zu lassen. Dabei führt ja gerade das Beharren auf diesem Thema zu einer Steigerung der Komik, die, wie wir noch zeigen werden, für das Buch von beträchtlicher Bedeutung ist. Die Digression erfüllt also auch hier eine gewisse unmittelbare Funktion.

Damit ist es notwendig geworden, zur Untersuchung der einzelnen Aussage überzugehen. Auch hier werden wir die Abschweifungen noch als syntaktische Digression innerhalb des einzelnen Satzes antreffen, wie das folgende Beispiel zeigt.

Jerome und George kommen nächtlicherweile von einem Ausflug in ein nahes Städtchen an den Fluss zurück und rufen nach Harris:

«We shouted back loud enough to wake the Seven Sleepers — I never could understand myself why it should take more noise to waken seven sleepers than one — and, after what seemed an hour, . . . we saw the lighted boat creeping slowly over the blackness . . . » (p. 145/46).

Es fällt nun aber auf, dass wir im Verlaufe der Lektüre auf verhältnismässig wenige syntaktische Digressionen stossen. Die meisten Schilderungen zeichnen sich durch eine erstaunliche Kürze der Formulierung aus und sind weit von jener syntaktischen und logischen Kompliziertheit der Aussage entfernt, die wir etwa bei Sterne und in geringerem Masse bei Dickens finden. Sehr oft liegt ein eigentlicher Berichtstil ^{13b} vor, der sich strikte an die Tatsachen hält, wie etwa in der Beschreibung seiner Selbstuntersuchung nach der Lektüre der vielen Krankheitssymptome:

«Then I wondered how long I had to live. I tried to examine myself. I felt my pulse. I could not at first feel any pulse at all. Then, all of a sudden, it seemed to start off. I pulled out my watch and timed it. I made it a hundred and forty-seven to the minute. I tried to feel my heart. I could not feel my heart. It had stopped beating . . . I patted myself all over my front, from what I call my waist up to my head, and I went a bit round each side, and a little way up the back. But I could not feel or hear anything. I tried to look at my

^{13b} Dieser Ausdruck wird im Sinne von Eduard Engel verwendet (Deutsche Stil-kunst, p. 439, Leipzig, 1913).

tongue. I stuck it out as far as ever it would go, and I shut one eye, and tried to examine it with the other. I could only see the tip, and the only thing that I could gain from that was to feel more certain than before that I had scarlet fever.» (p. 8/9).

Dieses Aneinanderreihen kurzer, trockener Feststellungen wirkt gar nicht langweilig. Die einzelne Handlung tritt gerade durch die Isolierung, durch ihre syntaktische Ablösung von dem, was vorausgeht oder nachfolgt, viel schärfer in den Vordergrund. Damit wird in unserem Falle — trotz der Systematik des Vorgehens — zugleich das Sinn- und Hilfloze des ganzen Tuns betont, das durch die Hervorhebung des Nacheinanders der einzelnen Phasen unweigerlich den Stempel des Mechanischen erhält^{13c}. Die Folge ist eine eindeutige Erhöhung der komischen Wirkung des geschilderten Vorganges.

Diese und zahllose ähnliche Stellen sind auch wieder in bezug auf die Erzählhaltung aufschlussreich. Vorerst stellen wir beim Erzähler eine höchst intensive und fast photographisch genaue Beobachtung der handelnden Person fest. Die geschilderten Bewegungen erwecken aber, wie wir sahen, das Lachen des Lesers, und wir müssen annehmen, dass auch der Erzähler dieses Absurde sieht, ja dass er geradezu darauf ausgeht, es unserem Gelächter preiszugeben. Trotzdem finden wir aber eine Darstellungsweise vor, die in ihrer nüchternen Ernsthaftigkeit dieses Lächerliche absolut nicht zu sehen scheint. Der Erzähler arbeitet also gleichsam auf zwei verschiedenen Ebenen: *dem höchsten Interesse in der Beobachtung des Absurden steht die grösste Indifferenz der Aussage gegenüber*. Vom Standpunkte des Lesers aus gesehen ist aber auch diese doppelte Haltung des Autors aussergewöhnlich. Er empfindet sie als sonderbar und lacht auch über den Erzähler, der mit ernstem Gesicht dem Unernststen zu Leibe zu rücken sich anschickt.

In der oben untersuchten Stelle kommt ferner (wie noch bei vielen andern Gelegenheiten) Jeromes Fähigkeit zur Selbstdistanz deutlich zum Ausdruck. Durch nichts lässt er sich daran hindern, auch sich selbst zum Gegenstand des Lachens zu machen. Er scheut sich nicht, sein eigenes Verhalten der Kritik zu unterziehen und das blosszulegen, was an ihm unmöglich ist. Häufig belächelt er seine eigene schriftstellerische Tätigkeit auf ironische Weise, indem er selbst die abschätzigen Kommen-

^{13c} Ueber das Problem der fixen Idee vgl. p. 37.

tare gewisser Kritiker zitiert, ohne aber ein Zeichen der Reue oder Besserung sehen zu lassen, im Gegenteil.

«We will have four or five pages of gossip', said my Editor to me, when arranging the new form of his magazine... 'Well, will you take the job?' 'Me!' said I. 'Yes', said he, 'you have always a great deal to say about nothing whatever in particular; it would suit you.'»¹⁴

Diese entwaffnende Offenheit hat wohl auch den Zweck, den Leser zum vornherein in eine wohlwollende Erwartung zu versetzen und jeder allzu ernsthaften Kritik die Spitze abzuberechen. Denn der Autor zeigt ja, dass er bis zu einem gewissen Grade gar nicht ernst genommen sein will. Hat er sich damit aber nicht auch die Erlaubnis geholt, Dinge auszusprechen, die der Leser unter andern Umständen vielleicht nicht entgegenzunehmen gewillt wäre?

In dieser Indifferenz der Darstellung liegen noch zahlreiche andere Möglichkeiten der besonderen Wirkung versteckt. Ihnen müssen wir uns nun im folgenden zuwenden.

Wie Jerome glaubt, alles fertig gepackt zu haben, beunruhigt ihn, wie wir wissen, der Gedanke an seine Zahnbürste. Er packt zur Kontrolle noch einmal alles aus, George und Harris schauen ihm zu:

«I put the things back one by one, and held everything up and shook it. Then I found it inside a boot. I repacked once more.

When I had finished, George asked if the soap was in.» (p. 38).

Dem Leser wird bei der Schilderung dieser Situation nichts vorweggenommen. Es bleibt ihm überlassen, sich den Gemütszustand, die Art und Weise der Bewegungen und den Gesichtsausdruck Jeromes vorzustellen. Er kann sich sehr wohl ausrechnen, das es wahrscheinlich nicht ratsam wäre, noch ein weiteres Hindernis auftauchen zu lassen. Aber trotzdem fährt der Bericht fort: «When I had finished, George asked if the soap was in.» Jetzt wird der Leser gerade durch die ihm unangebracht scheinende Nüchternheit der Aussage dazu bewogen, sich die Lage selber auszumalen und persönlich mitzuerleben. Damit hat der Erzähler sein

¹⁴ Aus HOME CHIMES, No. 1, 1886, p. 76. An einem andern Ort schreibt Jerome: «I had written the above few lines without quite thinking what I was doing (I often do write in that way, so I am told).» (HOME CHIMES, No. 32, 1888, p. 158).

Ziel, die bewusste Aktivierung der Phantasie des Lesers, geschickt erreicht. Bemerkenswert ist der Umstand, dass während der ganzen ausführlich geschilderten Packerei abwechselungsweise immer jemand den Zuschauer spielt und grosszügig die andern arbeiten lässt. Damit wird die Illusion des Dabeiseins noch verstärkt, weil der Leser die Neigung hat, sich mit dem Zuschauenden zu identifizieren.

Die Objektivität der Aussage schliesst aber nicht aus, dass Erzähler und Leser in engere Beziehung miteinander treten: der Beschluss, im Freien zu kampieren, erweckt in Jerome gleich die feierlichsten Gedanken über das Verhältnis zwischen Mensch und Natur, die aber von Harris grausam unterbrochen werden, indem er fragt: «How about when it rained?» worauf Jerome fortfährt:

«You can never rouse Harris. There is no poetry about Harris — no wild yearning for the unattainable. Harris never 'weeps, he knows not why'». (p. 18).

Dann folgt eine Anekdote, die diese Tatsache belegen soll. Der Autor wendet sich also dem Leser zu, um ihm die Haltung seines Freundes verständlich zu machen. Er unterbricht den Fortgang der Handlung mit Rücksicht auf den Leser, dem er eine nähere Erklärung schuldig zu sein glaubt, die denn auch in der Form einer Abschweifung dargeboten wird. Trotz der Sachlichkeit der Formulierung zeigt sich in der Haltung des Erzählers eine gewisse Vertraulichkeit gegenüber dem Leser, der sich nicht nur persönlich angesprochen, sondern auch bis zu einem gewissen Grade in den Kreis der drei Freunde miteinbezogen fühlt. Ähnlich wirken Formulierungen wie «He always reminds me of Uncle Podger» (p. 23) oder «Have you ever been in a house where there are a couple courting?» (p. 111).

Aber es wird nicht nur in bezug auf das Verhältnis des Erzählers zum Leser eine engere Bindung geschaffen. Auch die zwischen den drei Hauptpersonen der Erzählung herrschenden Beziehungen werden gerade durch scheinbar trocken hingeworfene Bemerkungen deutlich gemacht. So finden wir zum Beispiel etliche wertvolle Hinweise auf die Art ihres gegenseitigen Verhältnisses, wenn bei der Beratung über den Ausflug George die Flussfahrt vorschlägt und beifügt: «The constant change of scene would occupy our minds (including what there was of Harris's) ..», worauf Harris umgehend zurückschlägt: «... he didn't think George ought to do anything

that would have a tendency to make him sleepier than he always was, as it might be dangerous . . . but thought that if he did sleep any more he might just as well be dead, and so save his board and lodging.» Und schliesslich endet Jerome mit der Feststellung: «. . . we were surprised that George had come out so sensible.» (p. 16). Diese kleinen mutwilligen Sticheleien und Hinweise auf die Schwächen der andern erfüllen über ihren eigenen humoristischen Gehalt hinaus den Zweck, eine eigentliche Atmosphäre zu schaffen, wie sie unter freundschaftlich verbundenen, aufgeweckten jungen Männern etwa üblich ist: das Natürliche, Neckische und Unkomplizierte herrscht vor. Es ist eine im Grunde höchst gesellige Haltung, die uns die gegenseitige Zuneigung spüren lässt. Und das wiederum ist dazu angetan, das Interesse des Lesers zu wecken und zu fördern.

Im folgenden gehen wir nun zur Untersuchung jener Beispiele über, die in das Gebiet der Wort- und Situationskomik gehören.

Der meist parataktische Stil des Autors gestattet in besonderem Masse die Häufung gleichartiger Konstruktionen. Jerome macht von dieser Möglichkeit recht ausgiebigen Gebrauch. Beim Packen beobachtet er seine Freunde und sagt:

«I looked at the piles of plates and cups, and kettles, . . . and felt that the thing would soon become exciting.

It did. They started with breaking a cup. That was the first thing they did. They did that just to show you what they could do, and to get you interested.» (p. 38).

Durch die mehrfache Betonung des gleichen Verbes (to do) erfährt die geschilderte Situation eine beträchtliche Verstärkung. Der Erzähler verweilt in einprägsamer Art an einem bestimmten Punkte der Handlung und erhöht so die Illusion des mündlichen, lebendigen Berichtes, ohne dass jedoch die Spannung darunter leiden würde. — Gelegentlich wird durch die Wiederholung der Eindruck von Rede und Gegenrede erweckt. So wenn etwa der Hund während des Packens alles durcheinander bringt und sich daraus, trotzdem die direkte Rede fehlt, folgende Auseinandersetzung ergibt:

«Harris said I encouraged him. I didn't encourage him. A dog like that don't want any encouragement. It's the natural, original sin that is born in him that makes him do things like that.» (p. 40).

Nebst einigen Fällen von eigentlichem Satzecho stechen besonders jene mit **A n h ä u f u n g e n v o n s y n o n y m e n A u s d r ü c k e n** hervor, wobei etwa im folgenden Beispiel die Eigenwilligkeit der Wortbildung die Wirkung des Abschnittes wesentlich erhöht.

«We therefore decided that we would sleep out on fine nights; and hotel it, and inn it, and pub. it, like respectable folks, when it was wet, or when we felt inclined for a change.» (p. 21) ¹⁵.

Eine geschickte Verbindung von Echowirkung und Variation der Satzaussage, gewürzt mit kräftigem volkstümlichem Ausdruck, finden wir an jener Stelle, wo die Vorliebe der Königin Elisabeth für Landgasthöfe betont werden soll:

«She was nuts on public-houses, was England's Virgin Queen. There's scarcely a pub. of any attractions within ten miles of London that she does not seem to have looked in at, or stopped at, or slept at, some time or other.» (p. 50).

Der eigentliche Grund der komischen Wirkung, die Verbindung der hochedlen Königin von England mit dem vulgären Landgasthofe, wird also auch hier durch die Wortwahl und die syntaktische Gestaltung beträchtlich verstärkt.

Die zur Schau getragene Unbekümmertheit erlaubt es dem Erzähler, auch über jene Dinge mit fast wissenschaftlicher Ausführlichkeit zu reden, die in guter Gesellschaft sonst nicht zur Diskussion stehen. So erhält der Leser eine umfängliche Beschreibung der Flüche, welche drei alte, friedlich fischende Herren austossen, nachdem ihr Floss gerammt worden ist:

«... they cursed us — not with a common cursory curse, but with long, carefully-thought-out, comprehensive curses, that embraced the whole of our career, and went away into the distant future, and included all our relations, and covered everything connected with us — good, substantial curses.» (p. 122).

In diesem Falle liegt die komische Wirkung sicher zu einem grossen Teil in der Vorstellung, dass ausgerechnet einer so affektbetonten Tätigkeit wie dem Fluchen eine sorgfältig geplante Zurechtlegung der Schmähreden zugrunde liegen soll. Aber der einfache Leser lacht vielleicht eben-

¹⁵ An einem andern Ort heisst es: «He was so firmly wrapped round and tucked in and folded over, that he could not get out.» (p. 92).

sosehr über den Erzähler, der ihn glauben machen will, dass sich die durcheinander geworfenen Fischer derart über die menschliche Natur hinwegsetzen und ihre Flüche sorgfältig zurechtlegen. Das zeigt uns, dass die indifferente Erzählhaltung als solche übertrieben und dadurch lächerlich gemacht werden kann. Wir müssen annehmen, dass der Autor auch diese häufig erzielte Wirkung bewusst anstrebt und damit wiederum seine Fähigkeit der Selbstdistanz unter Beweis stellt.

Die nach aussen hin unbeteiligt scheinende Haltung erlaubt es dem Erzähler auch des öfteren, zwei völlig verschiedenen Sphären angehörige Elemente unmittelbar nebeneinander zu stellen. Das ist zwar ein alter Trick, aber Jerome hat es hier zu nicht alltäglicher Meisterschaft gebracht. Schon im Vorwort begrüsst er uns mit der Bemerkung: «George and Harris and Montmorency are not poetic ideals, but things of flesh and blood — especially George, who weighs about twelve stone.» (p. VI). Der plötzliche Uebergang vom Abstrakten zum Konkreten ist aber nicht so häufig wie die Verbindung des Lebendigen mit dem Leblosen. So bricht etwa Harris über die in Büros tätigen Menschen den Stab und fragt entrüstet: «What's the good of a man behind a bit of glass?» Er stellt also eine im Grunde tiefsinnige, prinzipielle Frage, um dann am Unwichtigsten, Aeusserlichsten haften zu bleiben.

Von kaum überbietbarer Gedrängtheit der Verbindung des Gegensätzlichen ist Jeromes Bemerkung, dass anlässlich der Abreise der drei Freunde von zu Hause einige Gaffer der Meinung waren, «that it was a funeral, and that I was probably the corpse's brother» (p. 47). Die Verbindung ist in diesem Falle nicht nur äusserlich, denn es ist gleichzeitig ein enges verwandtschaftliches Verhältnis impliziert. Dieses wirkt aber in der Formulierung deshalb grotesk, weil es ausdrücklich nicht auf eine andere vollwertige Person, sondern nur auf deren leblose Ueberreste (die zudem den einfachen Bürger mit Schrecken und Abscheu erfüllen) bezogen wird. Damit fehlen aber alle Voraussetzungen für eine derart enge Verbindung, denn diese setzt lebendiges Sein voraus. Es gibt keine Verwandtschaft, die ohne Berücksichtigung des Geistigen nur an die leibliche Existenz gebunden ist. Die Sphären des Toten und Lebendigen lassen sich deshalb nicht auf diese Weise verknüpfen.

Unter den sich aus dem Berichtstil ergebenden Möglichkeiten stechen besonders die Verharmlosung und die sprunghafte Wendung oder Folgerung hervor.

So sind die Tatsachen wohl nur sehr schwach angedeutet, wenn Harris, nachdem er zahlreiche Leute durch seine ergebnislose Führung im Irrgarten von Hampton Court in höchsten Zorn gebracht hat, vorsichtig bemerkt «that he couldn't help feeling that, to a certain extent, he had become unpopular» (p. 59). Wir begreifen natürlich, dass er seine Blamage möglichst zu verniedlichen sucht... Einmal sagt Jerome einfach: «I never could withstand an appeal for help...», nachdem er von den andern beiden, die sich in einer schwierigen Lage befinden, ob seiner Tatenlosigkeit kräftig angeschnauzt worden ist (p. 93). Ein andermal kampieren die drei am Ufer der Themse und werden von einem «gentleman in shirt sleeves» gefragt, ob sie wüssten, dass sie auf verbotenen Gebiet lagerten, worauf sich die Szene folgendermassen entwickelt:

«We said we hadn't given the matter sufficient consideration as yet to enable us to arrive at a definite conclusion on that point, but that, if he assured us on his word as a gentleman that we were trespassing, we would, without further hesitation, believe it.

He gave us the required assurance, and we thanked him, but he still hung about, and seemed to be dissatisfied, so we asked him if there was anything further that we could do for him; and Harris, who is of a chummy disposition, offered him a bit of bread and jam.

I fancy he must have belonged to some society sworn to abstain from bread and jam; for he declined it quite gruffly, as if he were vexed at being tempted with it, and he added that it was his duty to turn us off.

Harris said that if it was a duty it ought to be done, and asked the man what was his idea with regard to the best means for accomplishing it.» (p. 69).

Diese Verharmlosung würde an Dummheit grenzen, wenn wir nicht überzeugt sein könnten, dass die Freunde bewusst nur soviel verstehen wollen, als für ihre Lage zweckmässig ist. Mit keinem Wort wird angedeutet, dass es sich um eine recht listige Art des Ausweichens handelt. Im Gegenteil, die im Grunde doch recht eindeutige und grobe Angelegenheit wird in einer so sanften Weise geschildert, dass man glauben könnte, es handle sich um die höflichste und freundschaftlichste Sache der Welt. Dieses vieldeutige Tun-als-ob erregt aber nicht nur unser Lachen, sondern auch die Spannung, denn wir wissen ja, dass sich das «Missverständnis» nicht endlos fortsetzen lässt.

Der Verzicht auf jede unmittelbare Beschreibung von Erregungen und Gefühlen bringt es oft mit sich, dass das eigentliche Geschehen hinter dem farblosen Bericht versteckt liegt. Der Leser muss also zuerst selbst

die nötigen Schlussfolgerungen ziehen, wenn er die ganze Situation erfassen will. Ein einfaches Beispiel finden wir dort, wo George den andern seine neueste Leidenschaft, das Banjo-Spielen, mundgerecht machen will:

«George thought the music might do him good — said music often soothed the nerves and took away a headache; and he twanged two or three notes, just to show Harris what it was like.

Harris said he would rather have the headache.» (p. 140).

Aus diesen Andeutungen können wir schliessen, dass George mit seiner neuen Idee auch nicht den geringsten Erfolg hat, ja dass Harris schon ob der wenigen Probeklänge höchst entsetzt ist und darum in Anbetracht dessen, was noch kommen könnte, das Kopfweh vorzieht. Das ergibt aber eine weitere komische Wirkung, weil Harris vorgibt, eine Erscheinung zu beherrschen, die sich — so alltäglich sie auch ist — der menschlichen Absicht entzieht. — Noch ausgeprägter ist der folgende Fall. Uncle Podger verliert beim Aufhängen eines Bildes das Gleichgewicht, fällt vom Stuhl und

«... down he would slide on to the piano, a really fine musical effect being produced by the suddenness with which his head and body struck all the notes at the same time.

And Aunt Maria would say that she would not allow the children to stand round and hear such language.» (p. 25).

Der Leser wird durch die mit dem Falle des Onkels auf den ersten Blick hin in keiner Beziehung stehende Aeusserung der Tante gezwungen, innezuhalten und sich zu überlegen, wie diese beiden Aussagen zusammengehören. Er ist deshalb genötigt, die Kombination selbst vorzunehmen, und wird bald verstehen, dass der Erzähler die kräftige Sprache des Onkels nach dessen unwillkommenem Sturze höflich verschweigt und nur die Reaktion der sittenstrengen Tante wiedergibt. Es geht also eigentlich darum, ein vom Autor bewusst weggelassenes Zwischenglied zu finden und damit die bestehende Lücke zu schliessen.

Aehnlich ist es, wenn sich Jerome, nachdem er herausgefunden hat, wieviele Krankheiten in seinem Leibe sitzen, tiefsinnige Gedanken über seinen Zustand macht:

«Students would have no need to 'walk the hospitals', if they had me. I was a hospital in myself. All they need do would be to walk round me and, after that, take their diploma.» (p. 8).

Er geht vorerst von der übertragenen Anwendung des Wortes «walk» («walk the hospital» — im Spital arbeiten) zum wörtlichen Gebrauch über («walk round me»), wodurch seine Behauptung, selbst ein Spital zu sein, noch verstärkt wird.

Die Schlussfolgerung wirkt aber deshalb so überraschend, weil doch vom blossen «walk round me» bis zum «take a diploma» noch ein recht weiter Weg zurückzulegen ist, den Jerome einfach weglässt. Dazu geht Jerome von seiner eigenen Person, die bis jetzt im Mittelpunkt stand, plötzlich in den Lebenskreis der Studenten über, für die allein das Diplom von Wichtigkeit ist.

Diese und ähnliche Beispiele¹⁶ zeigen, dass Jeromes Erzählhaltung auch jener Form des Komischen entgegenkommt, die vom Leser Geistesgegenwart, schnelles Auffassungsvermögen und die Fähigkeit rascher Kombination verlangt: dem Witz. Dieser ist augenblickshaft, pointiert und «ganz Wendung»¹⁷ und vermag nur jenen zu ergötzen, der ihn behende zu erfassen weiss.

Gelegentlich verblüfft uns Jerome durch das ernsthafte Ableiten von Schlussfolgerungen aus bedeutungslosen Ereignissen, wobei er es nicht unterlässt, diese mit dozierender Gebärde als allgemeine Wahrheit zu fassen. Die Schilderung der Anstrengungen eines Anfängers in der Kunst des Dudelsackpfeifens enthält eine solch weise Einsicht:

«He would begin magnificently with a wild, full, come-to-the-battle sort of a note, that quite roused you. But he would get more and more piano as he went on, and the last verse generally collapsed in the middle with a splutter and a hiss.

You want to be in good health to play the bagpipes.» (p. 143).

Der unvermittelte Sprung vom Einzelfall ins Allgemeine ist in seinen Bemerkungen über das Schlittschuhlaufen noch grösser, weil das, was Jerome als gültige Tatsache abzuleiten gedenkt, bereits jedem Kinde als selbstverständliche Wahrheit bekannt ist:

¹⁶ Nach Jerome spielt sich der Beginn einer Seereise etwa folgendermassen ab: «You wave an airy adieu to the boys on shore, light your biggest pipe, and swagger about the deck as if you were Captain Cook, Sir Francis Drake, and Christopher Columbus all rolled into one. On Tuesday, you wish you hadn't come. On Wednesday, Thursday and Friday, you wish you were dead.» (p. 12). Wir verweisen ferner auf das p. 12 erwähnte Beispiel.

¹⁷ Jünger, p. 71.

«It is a glorious exercise, so long as you do it on your feet. When performed on the back of the head, or on the bridge of the nose and the kneecap, it becomes exhausting . . . It is best to keep the body well balanced, and the feet firm, while skating.»¹⁸

Damit wird die Erwartung des Lesers enttäuscht, der sich statt einer klugen Pointe plötzlich einer Platitude gegenüber sieht¹⁹. Er lacht deshalb vielleicht weniger über die Aussage selbst als über den Erzähler, der sich zu Unrecht einbildet, geschickt zu sein.

Die bisherigen Ausführungen haben gezeigt, dass die Indifferenz gegenüber dem Geschehen als Möglichkeit der Erzählhaltung allein oder im Zusammenwirken mit andern Faktoren eine ganze Reihe von komischen Wirkungen hervorbringen kann. Dabei setzt der Autor aber nicht nur seine Charaktere und deren Handlungen sondern ebenso sehr sich selbst dem Lachen des Lesers aus. Damit sind die Ursachen des Erfolges von *THREE MEN IN A BOAT* jedoch bei weitem noch nicht erschöpft. Es wird nun unsere Aufgabe sein, noch auf andere Tatsachen hinzuweisen, um ein möglichst umfassendes Bild von Jeromes Arbeitsweise zu erhalten. Zuerst sollen jene Erscheinungen Erwähnung finden, die, soweit sie nicht bereits in anderem Zusammenhange besprochen wurden, ins Gebiet der Wort- und Situationskomik gehören.

Da fehlt es vorerst einmal nicht an doppel sinnigen Formulierungen, die eine mehrfache Interpretation zulassen. So etwa gleich zu Beginn des ersten Kapitels, wenn es heisst: «We were sitting in my room . . . and talking about how bad we were — bad from a medical point of view, of course» (p. 7), wobei die genaue Auslegung des Wortes «bad» durch den Erzähler den Leser eigentlich erst recht auf die unvoreilhaftere Auslegung aufmerksam macht.

Gelegentlich wird der Leser aber erst im weiteren Verlauf der Lektüre inne, dass er einen Ausdruck unbesehen hingenommen hat, ohne die Möglichkeit einer andern Auslegung in Betracht zu ziehen. Er stellt dann plötzlich eine unerwartete Verschiebung des Blickpunktes fest und wird sich erst jetzt bewusst, dass er sich auf einem falschen Geleise bewegt hat. Der folgende Ausschnitt ist ein sprechendes Beispiel dafür:

¹⁸ HOME CHIMES, No. 3, 1886, p. 240.

¹⁹ Hier liesse sich auch die Definition Kants anwenden: «Das Lachen ist ein Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts.» (Kritik der Urteilskraft, Inselausgabe, Leipzig 1924, Band VI, S. 213).

«It always does seem to me that I am doing more work than I should do. It is not that I object to the work, mind you; I like work; it fascinates me. I can sit and look at it for hours.» (p. 148).

Wer würde von Anfang an die Möglichkeit in Betracht ziehen, dass die Aussage «I like work» nicht vom Standpunkt des selbst tätigen sondern von jenem des zuschauenden Erzählers aus zu verstehen ist? Der Leser muss darum den Zusammenhang nach einiger Verblüffung neu ordnen, und gleichzeitig wird er auch die nun offenbar gewordene Wichtigtuerei des Erzählers erkennen.

Die Ambivalenz seiner Aussage kann natürlich auch länger andauern und dadurch zu einer komischen Situation führen. So sind die drei Freunde in einer Schleuse und warten auf deren Oeffnung, während ein Photograph mit umständlichem Getue eine Aufnahme der Anlage vorbereitet. Sie setzen sich deshalb in Positur und wagen keine Bewegung mehr auszuführen. Da ruft ihnen jemand zu: «Hi, look at your nose!» So beginnt nun ein grosses Schielen nach allen Seiten (das Jerome eingehend beschreibt), während die Rufe immer heftiger werden, bis ihnen schliesslich deutlich gemacht wird, dass es sich um die Nase des Bootes handelt, die sich im Holzwerk verfangen hat, während das Wasser weiterhin ansteigt. Nur eine rasche Reaktion rettet die Insassen vor dem Unglück. Es ist jedoch zu beachten, dass erst das Verlieren der natürlichen Haltung angesichts des Photographen die Auswirkung der Doppeldeutigkeit des Anrufes ermöglichte. Darin liegt aber gleichzeitig auch schon die Strafe für ihre puppenhafte Steifheit, für die Unterordnung unter ein dem Menschen nicht gemässes Prinzip.

Jerome versteht es, eine alltägliche und unmögliche Situation mit dem Glanze des Grossartigen und Feierlichen zu umgeben, wie das auch schon bei der Darstellung verschiedener Gedankensprünge zu erkennen war. Was gibt es Lächerlicheres, als drei mit vollen Marktkörben beladene Männer, die hintereinander ihrem Schifflein zustreben? Der Erzähler macht aber daraus einen grossartigen Aufzug und gibt uns eine dem Tone nach hochamtliche strenge Ordnung des Umzuges bekannt, so dass die drei Freunde — zusammen mit Montmorency und seinen Freunden, den verschiedenen Ausläufern und dem zahlreichen Gepäck — schliesslich in offizieller Würde durch die Strassen stolzieren (p. 129/30).

Es besteht aber auch die Möglichkeit der Transposition in der umgekehrten Richtung. Denken wir nur an den auf die Ebene des gewöhn-

lichen Bürgers gestellten verliebten König Heinrich VIII. Der Erzähler stellt das Respektable und Vornehme auf die Stufe des Familiären und Kleinbürgerlichen, wenn er den König und Anna Boleyn auf der Strasse verliebt tun lässt^{19a} :

«People in Buckinghamshire would have come upon them unexpectedly when they were mooning round Windsor and Wraybury, and have exclaimed, 'Oh! you here!' and Henry would have blushed and said, 'Yes; he'd just come over to see a man', and Anne would have said, 'Oh, I'm so glad to see you! Isn't it funny? I've just met Mr. Henry VIII in the lane, and he's going the same way I am.'»

Then those people would have gone away and said to themselves: 'Oh! we'd better get out of here while this billing and cooing is on. We'll go down to Kent.'» (p. 112/113).

Es liegt also nicht nur an der Schilderung durch den Erzähler, sondern auch an der Redeweise der vornehmen Verliebten selbst, wenn sie dem gewöhnlichen Volke gleichgestellt werden, denn ihr Verlegenheitsgerede unterscheidet sich durch nichts vom üblichen, alltäglichen Schema. Wenn Jerome auch kräftig übertreibt, so lässt er doch durchblicken, dass er diese ausgefallene Haltung der beiden hohen Personen leicht missbilligt, indem er der Episode den Titel «A trying time for the English Nation» zuschreibt... (p. 110). —

Eine entscheidende Rolle spielt in diesem Werke die «Tücke des Objektes». Wir meinen damit jene Episoden, in denen ein lebloses Ding — oder im weiteren Sinne eine Situation — dem Menschen in irgend einer Form einen übergrossen Widerstand entgegensetzt und ihn dadurch zu ungewöhnlichem und unüberlegtem Tun veranlasst, wodurch das übliche Verhältnis zwischen Ursache und Wirkung gestört wird.

Hier fehlt es natürlich nicht an den jedem Leser bekannten Beispielen: da ist die heimtückische Zahnbürste, welche ihrem Besitzer das Leben so sehr erschwert; das Teewasser, welches so lange nicht sieden will, als man darauf wartet (p. 93); die im entscheidenden Augenblick unauffindbare Droschke (p. 48); das frühe Aufwachen, wenn man einmal ausschlafen könnte (p. 100) usw. Im folgenden greifen wir einige besonders glückliche Schilderungen heraus und versuchen, die Ursache ihrer komischen Wirkung aufzuzeigen.

^{19a} Dies trifft auch für jenes Beispiel zu, in welchem Königin Elizabeth in engen Zusammenhang mit den Gasthöfen der Umgebung Londons gebracht wird (vgl. p. 15, 23).

«It is difficult enough to fix a tent in dry weather; in wet, the task becomes herculean», meint der Erzähler und beweist seine Ansicht durch die nachfolgende Schilderung dieses Unternehmens (p. 19/20). Immer wenn die Sache auf der einen Seite in Ordnung zu sein scheint, wird sie durch das ungeschickte Treiben des gegenüberstehenden Freundes wieder zunichte gemacht. Natürlich schiebt jeder die Schuld dem andern zu, so dass eine recht gereizte Atmosphäre entsteht. Schliesslich fällt alles zu einem kläglichen Haufen zusammen. Dieser hoffnungslose Kampf gegen die Gegebenheiten der Natur — die Pflöcke schlüpfen immer wieder aus dem nassen Boden heraus, und das Gleichgewicht geht verloren — enttäuscht den Menschen in seinen Bemühungen immer neu und zwingt ihn zur Wiederholung der Anstrengung. Dadurch erhält sein Tun den Anstrich des Zwecklosen, Automatischen. Er wird genarrt und ist nicht mehr Meister über das tote Material, welches ihn seinerseits zu überwinden droht. Das bringt ihn aus der Fassung; und so verliert der sonst Ueberlegene die Selbstbeherrschung.

Aehnlich verhält es sich mit der hartnäckigen Konservenbüchse, die sich mit keinem Mittel öffnen lassen will, sondern vielmehr zum Gegenschlage ausholt:

«Then Harris tried to open the tin with a pocket-knife, and broke the knife and cut himself badly; and George tried a pair of scissors, and the scissors flew up, and nearly put his eye out. While they were dressing their wounds, I tried to make a hole in the thing with the spiky end of the hitcher, and the hitcher slipped and jerked me out between the boat and the bank into two feet of muddy water, and the tin rolled over, uninjured, and broke a teacup.

Then we all got mad. We took that tin out on the bank, and Harris went up into a field and got a big sharp stone, and I went back into the boat and brought out the mast, and George held the tin and Harris held the sharp end of his stone against the top of it, and I took the mast and poised it high up in the air, and gathered up all my strength and brought it down.» (p. 119).

Aber alle Mühe ist umsonst. Die Büchse lässt sich in die verschiedensten Formen schlagen, aber öffnen kann sie niemand — trotz des ungeheuren Kraftaufwandes, trotz der menschlichen Energie und Schlaueit, trotz der überdimensionierten Werkzeuge, zu denen das kleine Objekt der allgemeinen Anstrengung in keinem Verhältnis steht. So fühlen sich die drei Männer denn hilflos, gefoppt und ausgelacht. Sie ertragen die Herausforderung nicht länger und verlassen den Ort fluchtartig, nachdem sie den Widersacher mit vielen Verwünschungen ungeöffnet in den Fluss geworfen

haben, — «the tin of pine-apple» ist stärker. Es scheint, dass die Ordnung der Dinge auf den Kopf gestellt ist. Das Leblose, Unvernünftige und Schwache widersteht den vereinten Kräften von drei erwachsenen Männern. Wie aber hat Jerome dieses Resultat erreicht? Nicht etwa durch die Ausnützung einer zum vornherein ausgefallenen Situation, im Gegenteil: wer hat sich nicht schon über seine Machtlosigkeit geärgert, wenn ihm der Büchsenöffner fehlte? Es wird also eine ganz alltägliche, allgemein bekannte Gegebenheit zum Anlass genommen, um den ihr gegenüber machtlosen Menschen mit Hilfe des Prinzips der Uebertreibung unserem Lachen preiszugeben.

In dieser Szene lässt sich ferner eine starke Tendenz zur Personifizierung des tückischen Objektes feststellen. Diese kommt auch in der mit «heathenish instincts of tow-lines» überschriebenen Episode noch wesentlich stärker zum Ausdruck:

«I do not wish to be insulting, but I firmly believe that if you took an average tow-line, and stretched it out straight across the middle of a field, and then turned your back on it for thirty seconds, that, when you looked round again, you would find that it had got itself altogether in a heap in the middle of the field, and had twisted itself up, and tied itself into knots, and lost its two ends, and become all loops; and it would take a good half-hour, sitting down there on the grass and swearing all the while, to disentangle it again.» (p. 80/81).

Schon die Idee, seine Äußerung könnte beleidigend wirken, gibt dem Ganzen den Anstrich der persönlichen Auseinandersetzung. Dies umso mehr, als dem Tau nicht nur eigentliche Handlungen sondern auch Charakterqualitäten zugeschrieben werden, die üblicherweise nur auf Menschen anwendbar sind: «There may be tow-lines that are a credit to their profession — conscientious, respectable tow-lines...» (p. 81).

Jerome sieht also die an sich toten Dinge mit ganz andern Augen. Für ihn sind sie voll Leben, versehen mit bestimmten Eigenheiten und Tendenzen, die in ihrem Wesen menschlicher Art sind. Sie besitzen somit eine bestimmte Form der Individualität, die sich unter Umständen gegenüber jener des Menschen als überlegen erweist. Der Mensch aber, der den Dingen gleichsam in die Falle geht, lässt sich die Basis entziehen, auf welcher er als vernunftbegabtes Wesen innerhalb der menschlichen Gemeinschaft steht; er verliert das Gleichgewicht und die Selbstsicherheit; weil er sich von einer normalerweise weit unter ihm stehenden Gegeben-

heit provozieren und überwinden lässt, verfällt er dem Spott und Gelächter der Mitmenschen²⁰.

Die Wirkung der Tücke des Objektes wird noch erhöht, wenn die Situation von den Beteiligten in verschiedenem Sinn zusammenhange gesehen wird. Die dadurch entstehenden Auslegungen und die sich aus ihnen ergebenden Handlungen schaffen in der Folge Verwirrung und führen zu einer Steigerung der Komik. Das ist etwa in jener Szene der Fall, die sich nach dem kalten Morgenbad Jeromes entwickelt. Er lässt in der Hast das Hemd ins Wasser fallen und wird darob sehr wütend, besonders weil George gewaltig zu lachen beginnt. Jerome fischt das Kleidungsstück heraus und merkt, dass es Georges Eigentum ist, welches er in der Eile für das seinige gehalten hat, worauf er selbst in ein Gelächter ausbricht. Damit ist die Umkehrung der ursprünglichen Lage eingeleitet, und es lacht nun jeder auf Kosten des andern: George glaubt, es handle sich um seines Freundes Hemd; Jerome aber weiss, dass im Grunde der jetzt lachende Freund der Leidtragende ist. Dieser wird denn auch sehr zornig, sobald er seinen Irrtum bemerkt, besonders da Jeromes Lachen seine Misstimmung nur noch mehr steigert. — Es zeugt wiederum von grosser Fähigkeit der Selbstdistanz, wenn der Erzähler beifügt: «I tried to make him see the fun of the thing, but he could not. George is very dense at seeing a joke sometimes» (p. 105), denn er selbst hat ja «the fun of the thing» anfänglich auch nicht sehen wollen, und der gegenüber George erhobene Vorwurf fällt auf ihn zurück. Darum lacht jetzt der Leser über beide Helden, die aus Mangel an grosszügiger Haltung den Blick für das Lustige einer Situation dann plötzlich verlieren, wenn sie von ihr selbst betroffen werden. Aber lacht der Leser wohl mit ganz reinem Gewissen? Ist die Schadenfreude nicht eine sehr verbreitete und beliebte Erscheinung?

Die Geschichte mit dem «comic song» des Herrn Boschen zeigt, dass die Gleichzeitigkeit verschiedener Deutungen auch zu einer unbehaglichen Situation führen kann. Anlässlich einer party bringen zwei mutwillige Studenten den deutschen Gast dazu, etwas vorzusingen. Sie machen die

²⁰ Ähnlich steht es mit der Vorhersage des Wetters, bei der sich ja der Mensch immer wieder gründlich verrechnet. Gleichwohl will er sich anmassen, die Naturereignisse zum voraus zu bestimmen, ganz abgesehen von den dazu verwendeten unmöglichen Instrumenten, aus denen niemand klug wird. Jerome benützt auch dieses Gebiet, um recht eingehend zu schildern, wie der Mensch betrogen wird, wenn er sich auf das Urteil gewisser Fachleute verlässt (p. 43/46).

Zuhörer darauf aufmerksam, dass dies das denkbar lustigste deutsche Lied sei. Die Gesellschaft will natürlich nicht ohne weiteres zugeben, dass sie das Gesungene nicht versteht, und ahmt einfach die beiden jungen Männer nach, die sich während des Vortrages vor Lachen kaum zu halten wissen. In Wirklichkeit ist es aber, wie der Erzähler sagt, «one of the most tragic and pathetic songs in the German language» (p. 76). Die Zuhörer halten jedoch das zornige und düstere Gesicht des Herrn Boschen als geschickte Verstellung und lachen darum nur umso mehr, bis der so beleidigte Deutsche plötzlich aufhört und die Gesellschaft mit Verwünschungen überhäuft, in der Annahme, es handle sich um eine bewusste Verspottung seiner Person. — Dieses Beispiel kommt vielleicht dem am nächsten, was Bergson als *Interferenz* bezeichnet²¹, auch wenn die beiden Handlungsreihen nicht völlig unabhängig voneinander bestehen und auf den bestimmten Anlass des Gesangsvortrages hin angelegt worden sind. Die Wirkung geht aber bald über das Erträgliche hinaus, weil am Schluss keine Instanz mehr übrig bleibt, welche die Ordnung wieder herstellen könnte; die Gesellschaft selbst hat sich ja durch die lächerliche Nachahmung der Studenten und die grobe Beleidigung des Sängers blamiert und ins Unrecht gesetzt. Darum bleibt Jerome nur noch die Schlussbemerkung übrig: «I never saw a party break up so quietly and with so little fuss...» (p. 77).

In der reizenden Episode, die sich zwischen Montmorency und der «kriegserfahrenen» Katze abspielt, kommt vor allem das Prinzip der *Inversion* zur Geltung (p. 127/28), denn hier erweist sich einmal der Hund als der schwächere und die Katze als grosser Sieger. Des Erfolges gewiss, stürmt Montmorency dem noch ahnungslosen Feinde nach, von welchem der Erzähler sagt: «I never saw a larger cat, nor a more disreputable-looking cat.» Aber anstatt die Rettung in wilder Flucht zu suchen, tut der Feind etwas ganz anderes: «... it turned round and sat down in the middle of the road, and looked at Montmorency with a gentle, inquiring expression, that said: 'Yes! You want me?」 Während des nun folgenden Gesprächs zwischen den beiden macht sich der kleine Kläffer im Rückwärtsgange wieder davon, um unauffällig im Hintergrund zu verschwinden. — Diese Szene ist ein Musterbeispiel für die von Jünger so betonte Provokation durch den Schwächeren mit nachfolgender Replik

²¹ Bergson p. 66.

des Angegriffenen²², in unserem Falle allerdings unter Umkehrung der üblichen Verhältnisse. Aber schon die Schilderung des Angegriffenen lässt erkennen, dass es sich offenbar um ein ausserordentliches Exemplar seiner Gattung handelt. Umso unüberlegter erscheint uns darum das einer Gewohnheit entspringende Drauflosrennen des Hundes. Es liegt also schon darin ein komisches Element, dass der möglicherweise Schwächere und Unerfahrenere den Angriff so unbedenklich beginnt. Die würdige Replik des selbstsicheren Feindes belehrt den Angreifer eines Besseren und weist ihn in angemessener Weise zurecht, womit die Ordnung der Dinge wieder hergestellt ist. Der Leser nimmt die für diesen Fall glaubwürdige Ordnung an, weil die blosse Zugehörigkeit zur üblicherweise stärkeren Gattung den Sieg eben noch nicht rechtfertigt. —

Wie diese Beispiele erkennen lassen, wird die Tücke des Objektes selten nur um ihrer selbst willen geschildert. Sie hat bei Jerome sehr oft eine bestimmte über den Anlass hinausgehende Funktion, indem sie in besonderem Masse geeignet ist, die Schwächen des Menschen offenbar werden zu lassen. Dies trifft besonders auf jene Fälle zu, in denen der allzu selbstsichere Wichtigtuer zurechtgewiesen werden soll. So besitzt Harris einen Plan des Irrgartens in Hampton Court und glaubt darum, den Weg todsicher allein zu finden. Grossmütig anbietet er sich, die vielen Verirrten hinauszuführen. Aber er verläuft sich immer hoffnungsloser, muss bittere Vorwürfe entgegennehmen und schliesslich selbst um Hilfe rufen. Er macht sich lächerlich, weil er trotz seiner zu Schau gestellten Ueberlegenheit einem mechanischen Gesetz ausgeliefert ist, das ihn immer wieder an die gleiche Stelle des Gartens zurückgelangen lässt, was er auch immer dagegen tun mag. Je klüger er es anstellen will, umso mehr verfällt er der Unfreiwilligkeit der Handlung. Seine Prahlerei ist ungerechtfertigt, weshalb er sich von den andern auch als «impostor» bezeichnen lassen muss.

Wir haben bereits einmal auf Uncle Podger hingewiesen, der während Stunden die ganze Familie in Atem zu halten weiss, wenn er ein Bild aufhängen will. Hier fehlt es nun wahrlich nicht an bösen Streichen, die ihm durch die Hinterhältigkeit des Gegenstandes gespielt werden. Ein Missgeschick ruft nach der Art des «Schneeballen»-Systems dem nächsten, so dass bei zunehmender Verwirrung immer mehr Leute mitbetroffen werden.

²² Jünger p. 9—18. Hier ist auch das p. 12 zitierte Beispiel zu erwähnen.

immer grösseres Unheil angerichtet wird und immer schlimmere Folgen zu ertragen sind²³. Schon der Anfang des Unternehmens ist wenig verheissungsvoll:

«And then he would lift up the picture, and drop it, and it would come out of the frame, and he would try to save the glass, and cut himself; and then he would spring round the room, looking for his handkerchief. He could not find his handkerchief, because it was in the pocket of the coat he had taken off, and he did not know where he had put the coat, and all the house had to leave off looking for his tools, and start looking for his coat; while he would dance round and hinder them.» (p. 24).

Woran liegt es aber, dass wir Missgeschicke gleichsam als Gegenangriffe des Objektes empfinden und eigentlich mit Uncle Podger, dem «elderly family-man», gar kein Mitleid fühlen, sondern im Gegenteil herzlich über seine «Leiden» lachen? Die wichtigste Ursache liegt vielleicht in unserer Neigung, in den Ereignissen eine gerechte Strafe für sein unmögliches Verhalten zu sehen²⁴. Da ist vor allem seine eitle Selbstzufriedenheit, die sich vornehmlich im krassen Missverhältnis zwischen Rede und Leistung zeigt. Grossartig will er alle Arbeit übernehmen: «Oh, leave that to me. Don't you, any of you, worry yourselves about that. I'll do all that.» (p. 23). Und wie steht es in Wirklichkeit? Eine kleine Hilfeleistung würden wir ihm wohl sicher zubilligen; er aber fühlt sich als Feldherr und übersteigert den Anspruch auf Unterstützung ins Absurde:

«And when half an hour had been spent in tying up his finger, and a new glass had been got, and the tools, and the ladder, and the chair, and the candle had been brought, he would have another go, the whole family, including the girl, and the charwoman, standing round in a semi-circle, ready to help. Two people would have to hold the chair, and a third would help him up on it, and hold him there, and a fourth would hand him a nail, and a fifth would pass him up the hammer, and he would take hold of the nail, and drop it.» (p. 24).

Ist es nicht eine gerechte Strafe, wenn durch einen winzigen Nagel die aufgeblähte Seifenblase unmöglicher Ansprüche zum Platzen gebracht wird? Wenn es sich zeigt, dass der sich so sicher und unabhängig Ge-

²³ Der Ausdruck «Schneeball» findet sich bei Bergson (p. 55/56). In dieses Kapitel gehört auch die Schilderung des Käsetransportes (p. 32/36).

²⁴ Es ist allerdings auch zuzugeben, dass der Erzähler den Uncle Podger schon durch den Namen (podgy = kurz und dick) in ein lächerliches Licht stellt.

bärdende in solchem Masse unselbständig, von der Gesellschaft abhängig ist? Aber Uncle Podger wird den Fehler niemals bei sich selbst suchen. Darum wird auch die Kette der Missgeschicke nicht abreißen. Wenn sich gelegentlich eine Ueberlegenheit zeigt, so ist dies jedoch nur eine scheinbare, wie etwa in dem Augenblick, da alle auf dem Boden herumkriechend nach dem verlorenen Nagel suchen müssen, während er allein aber verlassen auf seinem Stuhle steht. Das Objekt hat es also verstanden, ihn von der Gesellschaft zu isolieren, und Uncle Podger muss seine Situation noch selbst andeuten, wenn es heisst: «... he would stand on the chair, and grunt, and want to know if he was to be kept there all the evening» (p. 25). Eitelkeit ist aber nicht ausrottbar, und wir sind nicht verwundert, wenn der Unbelehrbare nach endlich geglückter Operation ausruft: «There you are. ... Why, some people would have had a man in to do a little thing like that!» (p. 26). Damit ist das Endlose des Kampfes angedeutet, der sich immer wieder gegen das Unmögliche, Unangemessene und Eitle erhebt.

Die letzten Darstellungen haben mit zunehmender Klarheit gezeigt, dass mit der Wort- und Situationskomik des öftern auch die Charakterkomik verbunden ist. Diese geht darauf aus, gewisse Verhaltensweisen des Menschen darzustellen und dem Gelächter preiszugeben. Ihr wenden wir uns nun zu.

Wir haben bereits in anderem Zusammenhange auf die Szenen hingewiesen, in welchen der Autor seine und seiner Freunde Krankheiten schildert. Da sitzen drei Männer zu Beginn der Erzählung beisammen, und alle fühlen sich gleichzeitig krank und ruhebedürftig. Der Erzähler will aber die Ernsthaftigkeit dieser unglaublichen Situation unterstreichen, indem er genau zeigt, wie begründet die Sorge um ihre Gesundheit ist. Er beruft sich auf das Pillenzirkular und die dort geschilderten Symptome, die alle, wie er glaubt, auf seinen Fall zutreffen. Schon das zeigt die Abhängigkeit von einer fixen Idee, die ihn dazu bringt, einem an sich unbedeutenden Inserat eine weit übertriebene Bedeutung beizumessen. Parallel dazu geht das Erlebnis im British Museum, wo er bei der Lektüre eines medizinischen Buches wiederum die Anzeichen der unmöglichsten Krankheiten an sich vorzufinden glaubt. Er ist höchst entsetzt über diese Entdeckung («I sat for a while frozen with horror», p. 8) und über die Tatsache, dass er in einem ganz schrecklichen Zustande lebt, ohne sich dessen bisher bewusst gewesen zu sein. Diese schockartig wirkende Er-

kenntnis führt schliesslich zu einer höchst unpersönlichen Art des Handelns, denn die Kräfte des Geistes sind nicht mehr einer harmonischen Wirksamkeit fähig. Sie werden im Gegenteil von einem einseitigen Zuge beherrscht, der alles andere überschattet und unerbittlich auf eine Richtung hin ausrichtet. Das Handeln ist daher nicht mehr Ausdruck der eigentlichen, ursprünglichen Persönlichkeit; es wird seelenlos, marionettenhaft²⁵. Das zeigt sich ja auch in der nachfolgenden Selbstuntersuchung, wo Jerome mit eigenartiger, ihm selbst unbewusster Zielsicherheit das ausführt, was der Arzt bei der Diagnose etwa zu tun pflegt. Die dominierende fixe Idee hat sich also den Menschen unterworfen, sie hat ihn seiner eigentlichen Person beraubt und macht ihn so innerhalb der Gemeinschaft zum lächerlichen Sonderling. Es ist darum nur folgerichtig, wenn Jerome später vom Arzte wie eine Sache behandelt wird («Then he opened me and looked down me . . . », p. 9).

Diese Szenen sind aber nicht nur lustig wirkende Einzelepisoden, sondern sie erfüllen innerhalb der Gesamtkomposition des Buches eine wichtige Aufgabe. Denn obschon der Erzähler weiss, dass der Leser die Gebrechen der drei Helden keineswegs als bare Münze nehmen wird, führt er den Gedanken noch weiter: «'What we want is rest', said Harris. 'rest and complete change', said George.» (p. 11). Dieser Wunsch führt schliesslich, wie wir wissen, zum Beschlusse, eine mehrtägige Bootsfahrt zu unternehmen, welche gleichsam die Basis aller Ereignisse bildet. *Das ganze Buch baut also auf einer absurden Ausgangslage auf, der die gemeinsame fixe Idee des Krankseins und der Erholungsbedürftigkeit zugrunde liegt.* Damit nimmt aber der Leser bereits zu Anfang die noch in Aussicht stehenden Ereignisse nicht mehr allzu ernst, denn sie folgen ja offensichtlich einer ausserhalb der üblichen Norm liegenden Logik. Anderseits wird der Leser mit einem gewissen Interesse dem Kommenden entgegenblicken, weil er sich fragt, zu welchen Situationen diese auf einer so zweifelhaften Basis aufbauende «Folgerichtigkeit» wohl noch führen mag. Er ist also gerne bereit, das Ausgefallene weiterhin in Kauf zu nehmen, ja, er erwartet es vielleicht sogar. Jerome aber hat damit ein wichtiges Ziel erreicht: die Einstimmung und Gewinnung des Lesers, der sich nun mit Wohlwollen der Führung des Erzählers überlassen wird.

²⁵ Bergson bezeichnet solche Handlungen als Gesten, die einem «inneren Jucken» entspringen (p. 96).

Während der Autor zu Anfang eine fixe Idee herrschen lässt, gegen welche wohl schon die meisten Menschen in irgend einer Form haben ankämpfen müssen, spart er später nicht mit recht seltsamen Beispielen. Da ist etwa jenes alte Männchen mit dem grossen Schlüsselbund, das schon von weitem auf Jerome zusteuert und ihn aus der friedlichsten Stimmung und den schönsten Träumen aufschreckt, weil es ihm unter allen Umständen die alten Gräber in seiner Kirche zeigen will. Die hartnäckige Ablehnung dieser Einladung bringt den Alten schliesslich beinahe zur Verzweiflung. Ein letzter Trumpf — nach den «coffins» und dem «memorial window» — soll den Widerspenstigen schliesslich gewinnen:

«I've got a couple of skulls down in the crypt», he said; 'come and see those. Oh, do come and see the skulls! You are a young man out for a holiday, and you want to enjoy yourself. Come and see the skulls!'» (p. 67).

Selbst im Wegrennen hört Jerome noch immer den Ruf des närrischen Kauzes: «Oh, come and see the skulls!» Während wir in Bezug auf die Krankheiten der drei Freunde den Verdacht hegen dürfen, dass ein gutes Mass an Selbstmitleid, Prahlerei und Schalk mitspielt, ist der auf seine Schädel und Gräber versessene Alte seiner Zwangsvorstellung rettungslos ausgeliefert; er steht in ihrem Dienste, und wer ihn an der Erfüllung seiner unbittlichen Pflicht hindert, bedroht gleichzeitig auch seine Existenz. Wird der Leser eine solche Situation mit einem freien Lachen quittieren? Wir glauben es nicht, denn nicht umsonst weiss Jerome selbst keinen andern Ausweg als die Flucht, weil hier die fixe Idee zur unkorrigierbaren hysterischen Verrücktheit wurde, welche den mit ihr Behafteten der Gemeinschaft vollständig (und nicht nur teilweise) zu entziehen droht.

Wenn auch Uncle Podger und die drei Freunde mit einer fixen Idee behaftet sind, ist doch noch nichts Endgültiges über ihre gesamte Charakteranlage ausgesagt, die sehr wohl positive und gemeinschaftsbejahende Züge aufweisen kann. Es ist im Grunde nicht ihre ganze Person unserem Lachen preisgegeben, sondern nur der bestimmte, isolierte Zug, welchem sie unbewusst eine «parasitäre Existenz»²⁶ zugebilligt haben. Deshalb bilden auch ihr Tun und ihre Person nicht eine völlige umfassende Einheit. Ihre Handlungen hängen gleichsam in der Luft. Anders ist es beim alten Männchen, das uns errathen lässt, wie sehr eine Idee vom ganzen

²⁶ Dieser Ausdruck stammt von Bergson (p. 94/95).

Wesen des Menschen Besitz ergreifen und sich zu völliger Herrschaft in allen Situationen aufschwingen kann. Wir ahnen auch den absoluten Verlust der ursprünglichen, individuellen Existenz und fühlen uns dadurch als Menschen innerlich betroffen.

Die Hauptpersonen stellen sich aber dem Leser nicht immer durch ihre eigenen Handlungen dar. Der Erzähler nimmt gelegentlich eine für den Betreffenden typische Äusserung als Anlass, um uns in das Wesen seiner Person einzuführen. Das geschieht meist in Form einer anekdotenhaften Digression. So wird anlässlich der allgemeinen Beratung im Anschluss an Harris' alle Illusionen zerstörende Frage «How about when it rained?» seine gefühlslose Trockenheit und seine einzige Leidenschaft — das stereotype Suchen nach einem Orte, wo es guten Whisky gibt — mit mutwilliger Lebhaftigkeit geschildert:

«Harris always does know a place round the corner where you can get something brilliant in the drinking line. I believe that if you met Harris up in Paradise (supposing such a thing likely), he would immediately greet you with: 'So glad you've come, old fellow; I've found a nice place round the corner here, where you can get some really first-class nectar.'» (p. 19).

Daraus lässt sich wiederum erkennen, wie wenig es dem Erzähler daran gelegen ist, eine dem Inhalte nach objektive Schilderung der Personen und Ereignisse zu geben. Der Leser weiss eigentlich nicht, ob er dem Whisky-Jäger oder dessen lustig übertreibendem Freunde mehr Sympathie entgegenbringen soll, denn jeder weist eine harmlose aber unterhaltsame Art menschlicher Schwäche auf, die wir gerne zu tolerieren gewillt sind. Und gemahnt es uns nicht an die spielerisch-neckische Wichtigtuerei jugendlicher Freunde, wenn George und Harris in bezug auf eine vorgeschlagene Meerfahrt ihre Meinung folgendermassen zum Ausdruck bringen:

«George said he should be all right, and would rather like it, but he would advise Harris and me not to think of it, as he felt sure we should both be ill. Harris said that, to himself, it was always a mystery how people managed to get sick at sea — said he thought people must do it on purpose, from affection, — said he had often wished to be, but had never been able.» (p. 14).

Harris bekräftigt seine Behauptung mit einigen Anekdoten, die offenbar zum eisernen Bestand des Wichtigtuers gehören. Jerome kennt diesen Automatismus des Selbstruhmes wohl und fasst darum alle Variationen kurz zusammen:

«Then he told us anecdotes of how he had gone across the Channel when it was so rough that the passengers had to be tied into their berths, and he and the captain were the only two living souls on board who were not ill. Sometimes it was he and the second mate who were not ill; but it was generally he and one other man. If not he and another man, then it was he by himself.» (p. 14).

Natürlich ist das Verhältnis zwischen den Hauptpersonen keineswegs immer ungetrübt, und es fehlt nicht an energischen, im Grunde aber harmlosen Auseinandersetzungen. In diesem Zusammenhange stellt die folgende Episode einen Sonderfall dar: Die Freunde sitzen am Ufer und essen. Während sich Jerome und George kurz abwenden, um etwas aus dem Gepäck herauszunehmen, fällt Harris plötzlich mitsamt seiner «beefsteak pie» durch die unterhöhlte Böschung in einen Graben und bleibt verschwunden. Trotzdem der Erzähler behauptet, sein Schreck über das Verschwinden von Harris sei grösser als jener des Verschwundenen selbst gewesen, findet er genug Zeit, um mit George über den Fall zu theoretisieren und ein ernsthaftes Gespräch darüber zu führen, was sich mit Harris wohl ereignet habe. Dabei fehlt es nicht an unmöglichen Ideen:

«'Has he been snatched up to heaven?' I queried. 'They'd hardly have taken the pie, too', said George. There seemed weight in this objection, and we discarded the heavenly theory.

'I suppose the truth of the matter is', suggested George, descending to the commonplace and practicable, 'that there has been an earthquake'.» (p. 134/35).

Es fällt den beiden also nicht ein, Harris zu suchen. Sie beweisen im Gegenteil eine unnatürliche Distanzierung von einem unbegreiflichen und alarmierenden Ereignis, und die steife, unechte Objektivität ihres Gesprächs lässt sie als seelenlos, unmenschlich und darum auch höchst ungesellig erscheinen. Gleichzeitig verrät aber auch ihre Liebe zum guten Essen (und nicht etwa zum Menschen) den alles überragenden Egoismus. Sie verfallen nur deshalb nicht der Verachtung des Lesers, weil dieser ahnt, dass sich das Ganze auf natürliche Art erklären lassen wird. Erst jetzt folgt die eigentlich komische Situation, indem Harris plötzlich mit dem Kopf aus dem Boden herausschaut und George, dieses Bild verstärkend, ausruft: «... where is the rest of you?»

Wir haben schon früher darauf hingewiesen, dass wir es in *THREE MEN IN A BOAT* vor allem mit der Hervorhebung einzelner Wesenszüge der dargestellten Personen zu tun haben. Auch die letzten Beispiele er-

härten diese Tatsache. Wir erkennen also hinter Harris, George, Uncle Podger und Jerome (als Erzähler und als handelnde Person) allgemein bekannte Erscheinungsformen des menschlichen Charakters und haben darum bis zu einem gewissen Grade nicht mehr völlig individuelle, einmalige Persönlichkeiten, sondern Typen vor uns: den von einer fixen Idee Beherrschten, den Wichtigtuer, den kleinen Haustyrannen, den Egoisten usw. Von hier aus lässt sich jetzt auch verstehen, warum — wie es der Titel schon andeutet — gleich drei Hauptpersonen nebeneinander Platz haben: sie sind eben nur drei Fälle, in denen allgemeine menschliche Sonderbarkeiten zur Darstellung gelangen, wobei uns die Kenntnis der tieferen Schichten der Seele verwehrt bleibt. Wir stehen nicht drei einzelnen unverwechselbaren Welten gegenüber, sondern wir erkennen in ihnen wiederholbare Ausprägungen ähnlicher Arten des Typischen. Wir können also ein beliebiges Gespräch herausnehmen und die Namen der Sprecher vertauschen, ohne dass sich irgend etwas grundsätzlich ändert.

Es gibt aber auch bereits in der Gesellschaft vorhandene fertige Rahmen, in welche sich einzelne Menschen durch ihr Amt oder ihren Beruf einfügen lassen, weil sie die für ihre Gruppe charakteristischen Eigenheiten angenommen haben und so zu deren typischen Vertretern werden. Das gilt etwa für den in unserem Buche geschilderten Ausläufer. Er wird von Jerome nicht einmal mit einem Namen, sondern immer nur mit dem allgemeineren Ausdruck «Biggs's boy» bedacht, der auch seine Vorgänger («the most abandoned and unprincipled errand-boys that civilisation has as yet produced», p. 46) unterschiedlos umfasst. Unglücklicherweise taucht er gerade in dem Augenblick auf, da die drei Freunde in die Ferien ziehen.

«Biggs's boy, . . . came round the corner. He was evidently in a great hurry when he first dawned upon the vision, but, on catching sight of Harris and me, and Montmorency, and the things, he eased up and stared. Harris and I frowned at him. This might have wounded a more sensitive nature, but Biggs's boys are not, as a rule, touchy. He came to a dead stop, a yard from our step, and, leaning up against the railings, and selecting a straw to chew, fixed us with his eye. He evidently meant to see this thing out.» (p. 47).

Mit diesen wenigen Bemerkungen ist das für diese Sorte von jungen Leuten übliche Verhalten sehr treffend geschildert, und wir sind nicht erstaunt, wenn in kürzester Zeit auch noch «the Grocer's boy», jener «from The Blue Posts» und andere die Zuschauerschar vergrössern und mit

ihrem Kommentar nicht zurückhalten, denn sie alle sind ja Vertreter des gleichen Types. Jerome benützt auch die für diesen Stand übliche Rede-weise zur genaueren Charakterisierung der Situation:

«Hi! ground floor o' 42's a-moving'.

....

'They ain't a-going to starve, are they?' said the gentleman from the boot-shop.

'Ah! you'd want to take a thing or two with you', retorted «The Blue Posts», 'if you was a-going to cross the Atlantic in a small boat'.

'They ain't a-going to cross the Atlantic', struck in Biggs's boy; 'they're a-going to find Stanley'.» (p. 47).

Unbekümmert, frech und taktlos wird das Geschehen auf offener Strasse verhandelt, gerade so, wie man es von «Biggs's boys» etwa erwarten würde. Auch die ironischen Uebertreibungen sind für diese Haltung bezeichnend und verleihen dem Gespräch eine komische Wirkung. Dadurch erhält der Leser ein sehr bestimmtes Bild dieser Nebenfiguren, ohne auch nur die geringste Schilderung ihrer individuellen Erscheinung erhalten zu haben.

Eine ähnliche Wirkung erzielt Jerome, wenn er von den Fischern redet, die im Verlaufe einer Themsefahrt natürlich auch zur Geltung kommen müssen. Dabei spielt das Fischerlatein eine grosse Rolle. Besonders amüsant ist die «fishy story» (p. 166), welche die drei Freunde in einem Gasthaus erleben. Sie sehen in einem hoch über dem Kamin angebrachten Glasbehälter eine ausserordentlich grosse Forelle und schenken ihr die gebührende Bewunderung. Zu ihrer Belustigung besuchen fünf verschiedene Männer unabhängig voneinander das Gasthaus, wobei jeder von ihnen den Ruhm, das Monstrum gefangen zu haben, für sich in Anspruch nimmt. Es fehlt jeweils nicht an der genauen Angabe des Datums, und das Gewicht erhöht sich von «eighteen pounds six ounces» auf das Doppelte. Es ist aber nicht nur die Wiederholung der gleichen Situation, die unser Lachen erweckt, sondern auch die damit verbundene Darstellung der Eigenart dieses Menschenschlages. Zum Abschluss wird die Wirkung noch einmal kräftig erhöht, wenn wir vernehmen, dass der Wunderfisch aus «plaster of Paris» bestand (p. 174).

Schliesslich müssen wir auch der vierten «Hauptperson», Montmorency, unsere Aufmerksamkeit schenken. Sicher zeugt es für die Tierliebe der Engländer, wenn von Seiten des Erzählers dem kleinen

Hunde so viel Beachtung zugebilligt wird²⁷. Montmorency erfüllt aber darüber hinaus innerhalb der Erzählung eine gewisse Funktion. Schon seine Erwähnung im Titel — «To say nothing of the Dog» — bewirkt eine ungewohnte Verbindung von Mensch und Tier. Wie wir schon aus der bereits erwähnten Episode mit dem mutigen Kater ersehen können, hat Jerome den Hund in einem hohen Grade personifiziert, ja er wird oft als gleichberechtigtes Mitglied der Reisegesellschaft behandelt. Er ist z. B. dem Plane einer Bootsfahrt nicht hold, und der Erzähler billigt ihm das Recht der Einsprache zu:

«It's all very well for you fellows', he says; 'you like it, but I don't. There's nothing for me to do. Scenery is not in my line, and I don't smoke. If I see a rat, you won't stop; and if I go to sleep, you get fooling about with the boat, and slop me overboard. If you ask me, I call the whole thing bally foolishness'.» (p. 16).

Wer wollte da nicht auch den Standpunkt des Vierbeiners verstehen? (Aber es heisst schon in der Kapitelüberschrift: «Original motion carried by majority of three to one», p. 7). Montmorency zeichnet sich auch durch eine gewisse Komplexität des Charakters aus: nach aussen ist er brav und ungefährlich, in Wirklichkeit aber wild, rauflustig und voll schlimmer Spässe²⁸. Er beißt aber trotzdem in der ihm zustehenden Welt und weiss die Möglichkeiten seines Hundelebens wohl zu nützen. Für den Erzähler ergibt sich so auch die Möglichkeit, einzelne Begebenheiten auf diese zweite Ebene zu transponieren und damit neue komische Wirkungen zu erzielen²⁹. Dies zeigt sich besonders beim Kampfe Montmorencys mit dem Teekessel, der uns wie ein Abbild des Kampfes seiner drei Herren gegen die Tücke der Konservenbüchse annutet. Es gehen also gleichsam zwei auf verschiedener Stufe stehende Welten mit verschiedenen Wertbegriffen auf die Reise. —

²⁷ Vgl. Gutkess, p. 22.

²⁸ Das wird vor allem durch die Geschichte p. 126/27 treffend illustriert, wo er es fertig bringt, die anfänglich friedliche Ansammlung von Hunden vor einem Warenhause in eine wild kämpfende Rotte zu verwandeln, ohne als der schuldige Anstifter erkannt zu werden.

²⁹ Natürlich lassen sich auch durch das unmittelbare Nebeneinanderstellen der zwei Lebensbereiche komische Wirkungen erzielen: «Then he cast up his eyes to the ceiling, and seemed, judging from his expression, to be thinking of his mother» (p. 126); «Montmorency gave a cry of joy — ... the sort of cry Cromwell might have uttered when the Scots came down the hill — and flew after his pray» (p. 127). — Vgl. auch p. 12.

Damit sei die Analyse von Jeromes Technik der humoristischen Erzählung abgeschlossen. Wir werden uns noch einigen allgemeineren Betrachtungen zuwenden.

Auf Grund der bisherigen Untersuchungen glauben wir feststellen zu dürfen, dass Jerome zu Recht als Humorist bezeichnet werden kann. Sein hier besprochenes Werk ist nicht nur eine Ansammlung von komischen Effekten, sondern die durch das Prinzip der Digression bestimmte Gesamtkomposition und die in ihrer Art persönlich und einmalig wirkende Haltung des Erzählers gegenüber dem Geschehen, den handelnden Personen und dem Leser gibt dem Werke trotz allem eine innere Rundung und Einheitlichkeit. Es ist auch darauf hinzuweisen, dass sich die Wort-, Situations- und Charakterkomik durchaus nicht immer fein säuberlich trennen lässt, weil Jerome diese drei grundsätzlichen Möglichkeiten in verschiedenster Weise ineinander verwoben hat und gerade dadurch die feinsten und originellsten Schattierungen zu erzielen weiss. Es ist vor allem seine der äusseren Aussage nach objektive, der immer durchscheinenden inneren Haltung nach aber persönliche Art der Darstellung, welche die Ereignisse und Personen in einem ganz bestimmten Lichte erscheinen lässt. Auch die Blickrichtung des Lesers wird unmerklich im Sinne des Erzählers beeinflusst. Jerome sieht ferner nicht nur den äusseren Anlass des Lustigen, sondern er erfasst gleichzeitig auch das Dahinterliegende, Unausgesprochene. Dadurch wird in manchen Fällen das Alltägliche und Unbedeutende so durchschaut und gedeutet, dass der Leser «the comedy of the serious»³⁰ erkennt, und darin liegt auch zu einem grossen Teil das Besondere von Jeromes Humor. Der Autor versteht es, aus der Fülle von unbeachteten Durchschnittsereignissen, die für die meisten zu Selbstverständlichkeiten geworden sind, zahllose Einzelfälle herauszugreifen und die ihnen wirklich oder möglicherweise innewohnende Komik aufzuzeigen.

Er benützt ferner auch, wie wir erkannt haben, die gleichen Elemente, um uns auf die Besonderheiten seiner Charaktere hinzuweisen. Er bleibt also in der Wahl von Stoff und Situation in der Welt des kleinen Mannes, den er dazu bringt, seine eigene Existenz, sein persönliches tägliches Tun von einem neuen Gesichtspunkt aus zu betrachten und die versöhnliche, optimistische Haltung des Erzählers zu seiner eigenen zu machen. Jerome

³⁰ Der Ausdruck findet sich in anderem Zusammenhange bei Louis Cazamian, *Essays en Deux Langues*, p. 114.

begünstigt diesen Vorgang auch durch die Verwendung einer wohl vom Journalismus übernommenen knappen, modern wirkenden Prosa und das Angleichen seiner Erzählersprache an die Redeweise der breiten unteren Schichten, indem er sich nicht scheut, deren Vokabular zu berücksichtigen und Ausdrücke wie «bally foolishness», «Harris could land him with the frying-pan», «she was nuts on public-houses» und «we must rough it» zu übernehmen³¹. Dieses Buch ist daher auch vom soziologischen Standpunkt aus zu beurteilen, und wir sind von der grossen Bedeutung dieser Tatsache für das Verständnis der scharfen Ablehnung durch die zeitgenössische Kritik überzeugt.

In diesem Zusammenhang muss aber auch darauf hingewiesen werden, dass auf dem Gebiete der humoristischen Erzählung Dickens immer noch als Vorbild und Masstab galt. Bei ihm finden wir jedoch keine derartige Angleichung der persönlichen Erzählersprache an die Redeformen der unteren Schichten³². Es ist zwar durchaus möglich, dass die PICKWICK PAPERS nicht ohne Einfluss auf unsern Autor geblieben sind. Es fehlt aber nicht an wichtigen Unterschieden. Vor allem verzichtet Jerome in Bezug auf die Schilderung der Situationen und Charaktere weitgehend auf den Griff nach dem besonders Grotesken und Phantastischen, der bei Dickens unverkennbar ist. Für ihn genügt die Tücke eines Küchengerätes, die Widerborstigkeit eines Reisekoffers oder die Abenteuerlichkeit einer Bootsfahrt. Es finden sich zwar bei Dickens viele komische «stock subjects», und gerade die Art, wie er den rundlichen Mr. Pickwick sich durch die Welt bewegen und den ungeschickten Reiter vom Pferde fallen lässt, zeigt seine Meisterschaft. *Jerome unternimmt jedoch den Versuch, seiner humoristischen Erzählung nicht das Exzentrische und Ueberlieferte, sondern eine ganz neue, in ihrer Alltäglichkeit meist übergangene Welt zugrunde zu legen.* Vor allem aber scheut er sich nicht, auch sich selbst in das erzählte Geschehen miteinzubeziehen, sich selbst jenen zuzugesellen, die durch ihr ausgefallenes Benehmen und ihre persönlichen Besonderheiten das Gelächter des Lesers auf sich ziehen. — ein Zug, den man bei Dickens kaum finden wird. Und spürte der damalige Leserkreis vielleicht

³¹ P. 16, 40, 50, 115. Bosson sagt in seiner Arbeit über die Sprache Jeromes: «His language is the average language of his own time, acutely observed and faithfully rendered» (p. 5).

³² George Gissing schreibt in seiner Dickens-Biographie über den Stil des grossen Erzählers: «He is often mannered to the last point of endurance» (p. 221), und: «Slovenly English he never wrote...» (p. 222).

nicht eine gewisse Genugtuung darüber, dass es ein Schriftsteller verstand, dem jedem einfachen Menschen vertrauten Lebenskreis so versöhnliche Seiten abzugewinnen? Fühlte er nicht, dass hinter diesen Seiten mehr verborgen liegt als nur die Extravaganz eines Spassmachers: nämlich eine im Grunde höchst hoffnungs- und liebevolle Art der Weltbetrachtung? — Der zeitgenössischen Kritik schien diese neue Haltung wohl zu profan. Sie vermisste offenbar den Griff nach dem Ausserordentlichen und den bisher gültigen «stock subjects». Darum konnte sie, im Gegensatz zu einer rasch wachsenden Leserschaft, diesem Buche nichts abgewinnen und bezeichnete das Ganze recht unbeholfen als «New Humor»³³.

Ueber die Bedeutung Mark Twains für die schriftstellerische Eigenart Jeromes besteht kein Zweifel. Der amerikanische Humorist hatte ja vor allem das Bestreben, den Ungereimtheiten des menschlichen Handelns mit immer neuen Uebertreibungen und Kontrastwirkungen zu Leibe zu rücken und doch gleichzeitig den Anschein zu erwecken, als sei er sich des geschilderten Absurden gar nicht bewusst. Auch bei ihm finden wir Anzeichen einer bewussten Selbstdistanz, indem er es dem Leser getattet, ihn als Erzähler zu belächeln³⁴. Mark Twain scheut sich auch keineswegs, das realistische Element durch die Verwendung von Dialekten und umgangssprachlichen Ausdrücken zu unterstreichen. Und beide Schriftsteller unternehmen den Versuch, einen von lokalen Verhältnissen unabhängigen Humor zu schaffen³⁵.

Trotzdem ein bis ins einzelne gehender Vergleich noch weitere Uebereinstimmungen zwischen den beiden Autoren aufzeigen würde, dürfen auch die wichtigen Unterschiede nicht übersehen werden. Der Humor des amerikanischen Pioniers ist viel urwüchsiger, handfester, angriffiger und vor allem selbstbewusster als derjenige Jeromes. Fast immer spüren wir die gewollte Kritik der bestehenden Einrichtungen und Sitten als treibende Kraft, und nur zu oft erweckt Mark Twain den Eindruck der Unversöhnlichkeit. *Jeromes Haltung in THREE MEN IN A BOAT ist*

³³ Erst nach der Veröffentlichung des Romans PAUL KELVER im Jahre 1902 schrieb die Times: «No contemporary writer has been more persistently underrated by the critics than Jerome K. Jerome... The critics have done him an injustice by creating for him a false reputation which he has had to live down» (cit. nach Moss, p. 174).

³⁴ Etwa in HOW I EDITED AN AGRICULTURAL PAPER (in Mark Twain, Selections from American Humour, p. 280 ff.).

³⁵ Vgl. C. A. Smith, Die amerikanische Literatur, p. 331.

aber im Gegenteil verstehen /, versöhnlich und von innerem Optimismus getragen.

Es wäre auch ein müssiges Unterfangen, *THREE MEN IN A BOAT* mit einem bestimmten Werk Mark Twains in direkte Verbindung bringen zu wollen. Denn während die Themsefahrt eine eher zufällige und an sich wenig grundsätzlich Neues bietende Ereignisgrundlage der Erzählung bildet, stellen die Reisebücher Twains auch bedeutende und vielseitige Schilderungen des Lebens und der geographischen Gegebenheiten im amerikanischen mittleren Westen dar oder geben uns Aufschluss darüber, wie ein Vertreter der Neuen Welt das europäische Leben beurteilt. Demgemäss ist auch das Verhältnis Mark Twains zur Natur von jenem Jeromes grundsätzlich verschieden, weil er auch das Landschaftliche in seine scharfe Beobachtung und genaue Untersuchung einbezieht. —

Schliesslich erhebt sich auch die Frage, mit welcher Absicht Jerome dieses Buch schrieb. Es ist wohl gut, wenn wir uns hier an das wahrscheinlich in seinen letzten Lebensjahren geschriebene Vorwort zu *THREE MEN IN A BOAT* erinnern, worin er schreibt: «... I can take credit to myself for having written this book. That is, if I did write it. For really I hardly remember doing so. I remember only feeling very young and absurdly pleased with myself for reasons that concern only myself. It was summer time, and London is so beautiful in summer. ... It was during those summer months I wrote this book; it seemed the only thing to do.» (p. VI). Der Autor scheint also dieses Werk in einem Zustande grösster Gelöstheit, unbehindert durch innere oder äussere Konflikte, geschrieben zu haben. So ist es nicht verwunderlich, wenn uns bei der Lektüre immer wieder die Atmosphäre befreiender Unbekümmertheit umfängt, die schliesslich durch die wohlwollende Haltung des Erzählers die eigentliche Tönung erhält. Jerome will in diesen Kapiteln in erster Linie unterhalten, den Blick des Lesers im geselligen Gespräch auf die kleinen Unebenheiten des weltlichen Gebarens und der allgemeinen Ordnung richten. Natürlich liegt im Lachen als solchem ein gewisses Mass kritischer Haltung und unwillkürlicher Distanznahme gegenüber dem Ungereimten und Ungeordneten. *Aber Jerome hat es verstanden, diesem Humor jeden bewusst aggressiven Unterton fernzuhalten* und dafür umso mehr Verständnis und Vertrauen zu wecken. —

Es gibt nur wenige Stellen, wo wir Ansatzpunkte jener beabsichtigten Auseinandersetzung mit der Gesellschaft vermuten dürfen, die

in späteren Werken zu so grosser Bedeutung gelangt. Jerome setzt sich z. B. mit dem Bereich der Kunst auseinander und verspottet die weit verbreitete Sucht, alles, was ein grosses Alter aufweist, für ein Kunstwerk zu halten. So schildert er die zukünftige Entdeckung seines «China dog» mit einem ironischen Seitenhieb auf die eigenen Zeitgenossen:

«But in 200 years' time it is more than probable that that dog will be dug up from somewhere or other, minus its legs, and with its tail broken, and will be sold for old china, and put in a glass cabinet. And people will pass it round and admire it. They will be struck by the wonderful depth of the colour on the nose, and speculate as to how beautiful the bit of the tail that is lost no doubt was.» (p. 55).

Er wendet sich hier auch gegen die in der Geschäftswelt üblichen Schlagworte, mit denen der einfache Mann übertölpelt werden soll: «The 'sampler' that the elder daughter did at school will be spoken of as 'tapestry of the Victorian era', and be almost priceless.» (p. 55). Es geht ihm hier nicht mehr um eine belachenswerte persönliche Eigenheit, sondern um einen zu bekämpfenden Missbrauch, der seine Wurzel zum guten Teil in der damals zunehmenden Massenerzeugung von Imitationen haben dürfte. --- Auf ihrer Bootsfahrt stossen die drei auch auf den im Wasser dahintreibenden Leichnam einer Frau, die Selbstmord verübt hat. In der kurzen Schilderung ihrer Lebensgeschichte wird die Kritik Jeromes am ausgeprägtesten: er verurteilt die Kälte der Mitmenschen einer verführten und im Stiche gelassenen Frau gegenüber, die sich und ihr Kind mit dem besten Willen nicht mehr durchzubringen vermochte. Er meint wohl ausdrücklich die erstarrte, herzlose viktorianische Moral, wenn er sagt: «... against the chill wall of their respectability, the voice of the erring outcast fell unheeded» (p. 165). — Diese Einschlebung passt aber weder nach ihrem Inhalte noch nach ihrem ernsten, pathetischen Tone in die allgemeine Haltung des Buches; sie fällt aus dem Rahmen und zwingt den Leser zu einer (offenbar vom Autor gewollten) gedanklichen Umstellung. Auf jeden Fall ist es aufschlussreich festzustellen, dass Jerome der sozialkritischen Auseinandersetzung schon in diesem frühen Werke Raum gewährt.

Wir haben es bisher bewusst unterlassen, von den eingeschobenen Landschaftsbeschreibungen und Schilderungen historischer Ereignisse zu sprechen. Auch sie stehen zum guten Teil ausserhalb der herrschenden Tendenz der Erzählung, fügen sich indessen aber doch ohne

grossen Zwang in den allgemeinen Rahmen ein. Wir lernen ansprechende Gegenden und Oertlichkeiten entlang der Themse mitsamt ihrem geschichtlichen Hintergrund kennen, und für manchen mit dem Gebiet Vertrauten mag es reizvoll sein zu hören, was für sehenswürdige Grabsteine, Kirchen und Gasthäuser bis jetzt seiner Aufmerksamkeit entgangen sind. Jerome geht aber einen Schritt weiter, indem er die landschaftliche Stimmung gelegentlich benützt, um allgemeinmenschliche Probleme zu erörtern. Er spricht z. B. die Nacht als Trösterin der von Leiden und Sorgen gequälten Menschen an und fügt gleich noch eine märchenartige Erzählung bei, welche zeigen soll, dass der Geplagte auch im Dunkel ein Licht finden wird (p. 98/99). Oder er ruft mit begeisterten Worten die Wälder an, als wären es alte Bekannte:

«Dear old Quarry Woods! with your narrow, climbing paths, and little winding glades, how scented to this hour you seem with memories of sunny summer days! How haunted are your shadowy vistas with the ghosts of laughing faces! how from your whispering leaves there softly fall the voices of long ago!» (p. 123).

An solchen Stellen zeigt sich eine tiefe innere Verbundenheit mit der Natur und den ihr innewohnenden Kräften, auf welche er mit grosser Offenheit und lebhafter Bewegung des Gemütes eingeht. Es lässt sich deutlich eine träumerische, unrealistische Haltung erkennen, die sich mit der sonst üblichen Schärfe der Beobachtung und Nüchternheit der Aussage nicht vereinbaren lässt³⁶. Wir finden also in *THREE MEN IN A BOAT* auch Spuren jener widerstandslosen Hingabe an die aussermenschlichen Mächte, die später immer wieder eine bedeutende Rolle spielt³⁷ und in extremen Fällen zu pessimistischer Resignation oder übertriebener Sentimentalität führt.

So schwingen in diesem humoristischen und unbeschwerten Buche doch zahlreiche Untertöne mit, die im Hinblick auf das noch folgende Werk Jeromes von wesentlicher Bedeutung sind.

³⁶ Diese Tatsache hat Gulkess bei seiner Untersuchung von Jeromes «Seelenverfassung» als «Antagonismus von Meditation und Aktivität» empfunden (p. 90/91).

³⁷ Vgl. z. B. *THE CITY OF THE SEA, MALVINA OF BRITTANY*.

II. Bericht und Bekenntnis in den Kurzgeschichten

Wer das ganze Werk Jeromes durchgeht, stösst auf eine Reihe von beachtenswerten Kurzgeschichten, die abseits der humoristischen oder gesellschaftskritischen Arbeiten bestehen. Sie zeigen deutlich, dass mit dem Begriff «Humor» samt all seinen Abwandlungen niemals das ganze Schaffen unseres Autors umschrieben werden kann. So hat er selbst im Vorwort zu JOHN INGERFIELD AND OTHER STORIES gegen jene Stellung genommen, die alles, was seiner Feder entspringt, humoristisch deuten wollen: «I wish distinctly to state that John Ingerfield, The Woman of the Saeter, and Silhouettes, are not intended to be amusing . . . I should be glad if they (the critics) would judge from some other standpoint than that of humour, new or old.» Es ist richtig, dass Jerome vor allem durch THREE MEN IN A BOAT und IDLE THOUGHTS OF AN IDLE FELLOW berühmt geworden ist. Das kann uns aber nicht daran hindern, unser Augenmerk auch jenem Teil seines Wirkens zuzuwenden, der heute — zu Unrecht vielleicht — in Vergessenheit geraten ist.

Es würde schwer fallen, alle hier in Frage stehenden Werke einer bestimmten Epoche seines Lebens zuzuschreiben, da sie über einen Zeitraum von annähernd dreissig Jahren verstreut sind. Die meisten Erzählungen wurden in Sammelbänden herausgegeben³⁸, andere wiederum kamen nur durch die verschiedenen Zeitschriften in den Bereich der Oeffentlichkeit. Es sollen hier aber nur jene ausführlich besprochen werden, die uns einen Einblick in die zahlreichen Spielarten von Jeromes Erzählkunst zu vermitteln vermögen.

THE WOMAN OF THE SAETER gelangte 1893 im IDLER zum Abdruck³⁹. Der Inhalt ist folgender:

³⁸ Z. Bsp. JOHN INGERFIELD AND OTHER STORIES, 1894.
SKETCHES IN LAVENDER, BLUE AND GREEN, 1897.
THE PASSING OF THE THIRD FLOOR BACK, AND OTHER STORIES, 1907.
MALVINA OF BRITTANY AND OTHER STORIES, 1916

³⁹ IDLER, vol. III, 1893, p. 579. Ein Jahr später im Sammelband JOHN INGERFIELD enthalten.

Jerome befindet sich mit einem Freunde auf einer Tour in den norwegischen Bergen. Vom Sturm überrascht, suchen sie eine Unterkunft und gelangen schliesslich zu einer uralten, verlassenen Alphütte. Sobald ihr Führer erkennt, wo sie hingeraten sind, flieht er schreckerfüllt und ist nicht mehr aufzuhalten. Nach der Sage spielte sich an diesem Orte vor vielen hundert Jahren ein Liebesdrama ab: Hund, «a maker of runes», wohnt einsam hier oben mit seiner jungen Frau. Er verliebt sich aber in eine Sennerin und macht sich der Untreue schuldig. Seine Frau wird dessen gewahr, ohne sich jedoch etwas anmerken zu lassen. Sie zerstört heimlich die über den nahen Abgrund führende Brücke in der Weise, dass sie in der folgenden Nacht unter der Verführerin zusammenbricht. — Später findet man im Abgrund zwei Leichen, deren eine die andere am Hals umklammert hält. Es sind Hund und seine Frau.

In der Hütte finden Jerome und sein Begleiter alte, vergilbte und nie abgeschickte Briefe vor, deren auszugsweise Wiedergabe den eigentlichen Inhalt der Erzählung ausmacht: Ein junger Schriftsteller lebt mit seiner Frau in der Hütte, um in Ruhe ein Buch schreiben zu können. Nachdem er die alte Sage vom Untergange Hunds vernommen hat, beginnt ihn die Gestalt der schönen abgestürzten Sennerin zu verfolgen. Sie besucht ihn nächtlicherweile, er aber kann nicht sprechen, sondern nur hilflos ihre Erscheinung anstarren. So wiederholt sich die Geschichte in genauer Parallele zur alten Sage. Seine eifersüchtige Frau beschädigt wiederum die gleiche Brücke, so dass die nächtliche Gestalt zu Tode stürzt. Ihr letzter Schrei ertönt ununterbrochen in den Ohren des Mannes weiter und treibt ihn zur Verzweiflung und Rache. In seinem letzten Brief wird offenbar, dass er, wie ehemals Hund, mit seiner Frau das Ende suchen wird.

Diese Geschichte ist ausserordentlich geschickt aufgebaut und mit grosser Kunst erzählt. Da ist der ganz nüchterne und teilnahmslose Bericht Jeromes, dem gegenüber sich die Briefe des jungen Schriftstellers, welche die ganze ungeheure Gespanntheit seiner inneren Situation aufzeigen, scharf abheben. Wir sind anfänglich unschlüssig, ob wir das Erzählte ernst nehmen sollen oder nicht. Schliesslich überträgt sich jedoch das Gefühl für den Ernst des Geschehens auch auf den Leser, der wohl eine Stelle wie die folgende nicht unbeeinflusst übergehen kann: «... a creature of flesh and blood? a creature of air? a creature of my own imagination? what matter; it was real to me.»

Es ist zuzugeben, dass die Szenerie für solchen Spuk denkbar günstig ist: Einsamkeit, dunkle Nächte, heulender Sturm, Abgründe und unheimliches Knarren im Gebälk. Es muss aber betont werden, dass Jerome davon nicht jenen übermässigen Gebrauch macht, der oft zum Konstruierten und Lächerlichen führt. Die Hauptereignisse spielen sich durchaus auf der psychologischen Ebene ab, wobei die Einwirkung der seltsamen äussern Umgebung nur der Wegbereiter für die folgende im Grunde unerklärliche Entwicklung ist, der schliesslich der moderne «maker of runes» zum Opfer fällt. Die Wahl der Briefform trägt wesentlich dazu bei, die bis zum äussersten gehende Darstellung der seelischen Entwicklung glaubwürdig zu machen:

«It is not the night I fear, but the day. I hate the sight of this woman with whom I live, whom I call 'wife'. I shrink from the blow of her cold lips, the curse of her stony eyes. She has seen, she has learnt; I feel it, I know it . . . We speak mocking words of love to one another, but I know her cruel eyes are ever following me. She is plotting her revenge, and I hate her . . . !»

Auch hier fällt wieder die Bedeutung des Details auf. Die Atmosphäre wird gleichsam wie ein Mosaik aus vielen kleinen Steinchen einzelner Begebenheiten aufgebaut. Das Ganze ist wie ein spannendes Zusammenspiel, und mit jedem neuen Element wächst das Hintergründige, geht aber auch das bisher nur Erahnte in immer bestimmtere Realität über. Der vornehmlich parataktische Stil fügt in kluger Steigerung die einzelnen Elemente aneinander. Die ganze Erzählung ist so von einer überdurchschnittlichen Dichte und Intensität. Es ist erstaunlich, wie Jerome die ganze innere Gespanntheit, das gegenseitige Sichbelauern, den Verdacht des Mannes und die innere Freude der Frau nach gelungener Rache mit wenigen, geschickt kombinierten Indizien zu zeichnen versteht:

«And day and night we watch each other stealthily, moving to and fro about the silent house; and at times, looking round swiftly, I catch the smile upon her lips before she has time to smooth it away.»

Jerome selbst enthält sich hier jeden Kommentars. Es fällt kein Wort über die Wahrscheinlichkeit oder Unwahrscheinlichkeit des Geschehens. Es wird auch nicht im geringsten versucht, eine Moral zu formulieren, wie das bei ihm sonst oft anzutreffen ist. Der Ablauf der ungewöhnlichen Handlung wird sehr geschickt vom Blickpunkt des im Zentrum der Ereignisse stehenden Schriftstellers aus an den Leser herangebracht, indem

Jerome den Inhalt der vorgefundenen Briefe einfach übernimmt und an seine Leser weitergibt. Damit tritt er nicht nur als Erzähler in den Hintergrund, sondern er gesellt sich sogar dem Leser zu und sitzt mit der gleichen atemlosen Spannung über den unheilvollen Zeilen. So wird der Eindruck erweckt, als ob der unselige Briefschreiber für alle Verteilung der Akzente innerhalb der Schilderung und damit auch für alle Spannung und Wirkung die Verantwortung trüge. Denn dieser schildert uns die Einsamkeit, die Gewalt der Erscheinung, die Reaktion seiner Frau und die immer unerträglichere Spannung, bis sein letzter Satz uns das verzweifelte Ende ahnen lässt.

Die Tatsache, dass die Briefe oft erst nach Tagen wieder weitergeführt werden, erhöht insofern die Spannung, als der Leser selbst das inzwischen Geschehene rekonstruieren muss. Das steigert die Intensität einer persönlichen Beschäftigung mit den Ereignissen nicht unwesentlich. Und schliesslich führt die Erzählung nur bis an den Höhepunkt heran, dessen Ausgestaltung dann ganz der Vorstellungskraft des Lesenden überlassen bleibt. Die Handlungsrichtung ist jedoch so eindeutig (besonders durch die Parallele zur alten Sage) und das angetönte Ende so schrecklich, dass der Leser — ohne sich der eigenen Arbeit bewusst zu sein — alles bis ins Letzte miterlebt.

Damit hat Jerome aber ein ungewöhnliches Mass von Objektivität erreicht. Er lässt die eigene Persönlichkeit in den Hintergrund treten, um desto stärker die Ereignisse als solche zur Wirkung zu bringen. Gerade die Tatsache, dass er keine Erklärungsversuche unternimmt, erhöht die Einheit der Handlung und die Realität des Geschehens.

Nachdem der Höhepunkt einmal erreicht ist, wird mit möglichst wenigen unaufdringlichen Sätzen die Abrundung vollzogen, und gerade diese Kühle ist es, die wiederum hohes Können verrät. — ganz zu schweigen von der psychologischen Raffiniertheit des letzten Satzes; selbst mit dem letzten Wort will Jerome die Atmosphäre des Hintergründigen noch einmal festnageln:

«With these words ended the last letter, unsigned. At the first streak of dawn we left the house, and, after much wandering, found our way back to the valley. But of our guide we heard no news. Whether he remained still upon the mountain, or whether by some false step he had perished upon that night, we never learnt.»

THE WOMAN OF THE SEATER erinnert in Thema, Bearbeitung und Wirkung durchaus an Maupassant. Der Schluss der Erzählung könnte geradezu wörtlich von ihm übernommen sein. Da ist der gleiche Abstand des Autors, dieselbe Schärfe der Beobachtung, Gradlinigkeit der Handlung und Sicherheit des Ausdrucks. Zweifellos hat Jerome die Werke des grossen Franzosen gekannt⁴⁰, und die Vermutung ist naheliegend, dass unser Autor durch das französische Vorbild zu dieser Leistung angespornt wurde. Dies ist umso wahrscheinlicher, als er eine ganze Reihe von Voraussetzungen dieser Art der Erzählung durchaus zu erfüllen vermochte. Es ist zu bedauern, dass Jerome sich später immer wieder von andern Kräften bestimmen liess, welche ausserhalb der eigentlich literarischen Sphäre lagen. Darum erreichen nur verhältnismässig wenige seiner Erzählungen diese künstlerische Vollkommenheit. —

Eine verblasste Inschrift auf einem alten Grabstein ergab den Titel für die 1894 erschienene Erzählung IN REMEMBRANCE OF JOHN INGERFIELD, AND OF ANNE, HIS WIFE. Der Untertitel heisst «A Story of Old London, in two Chapters». Schon die Ueberschrift zeigt, dass damit die Unheimlichkeit einsamer Berge abgelöst wird durch das lebhafte Treiben der grossen Stadt, die auf ihre Art auch Geheimnisse zu bergen weiss.

Die Ingerfield-Familie ist das Muster eines alteingesessenen, kraftvollen und geschäftstüchtigen Handelsgeschlechtes: «They are a money making race. In all times, out of all things, by all means, they make money. They fight for money, marry for money, live for money, are ready to die for money.» (p. 11). In früheren Jahrhunderten erwarben die Väter und Söhne ihr Vermögen als furchtlose Söldner und wagemutige Abenteurer. Heute, da diese Arten des Gelderwerbens nicht mehr üblich sind, verlegen sie ihren Eifer auf den Ausbau der Firma. John ist ein würdiger Vertreter seines Geschlechtes. Schon in jungen Jahren bringt er es zu Reichtum und Ansehen. Nun, da er in dieser Richtung gesichert scheint, ist es Zeit, an das «secondary business of life, the getting together of a wife and home» zu denken. So macht er sich auf die Suche nach einer seiner würdigen Braut. Er findet sie in Anne Singleton, einem stattlichen, kühlen und illusionslosen Wesen, das bereits jenseits des Bereiches jugendlicher

⁴⁰ Möglicherweise stand er sogar mit ihm in näherem Kontakt, da er als Herausgeber des IDLER im Jahre 1892 in dieser Zeitschrift eine englische Uebersetzung von Maupassants WALTER SCHNAFFS veröffentlichte.

Schwärmerei angelangt ist («she has had her romance and buried it»). Nicht ohne leise Ironie lässt Jerome seinen Helden sagen: «Ours will be a union founded on good sense», worauf seine zukünftige Frau nicht weniger konventionell antwortet: «Let us hope the experiment will succeed.» (p. 38). Kein Wunder, wenn John seine Ehe als eine täglich langweiliger werdende Angelegenheit betrachtet.

Da bricht eine Typhus-Epidemie aus, John bleibt auf seiner Werft, um seinen Leuten beizustehen. Seine Frau will sich nicht auf das weniger gefährdete Land schicken lassen. Sie sucht ihn mitten in seiner Arbeit auf und hilft ihm, die Kranken zu pflegen. Während dieses gemeinsamen Kampfes gegen die heimtückische Krankheit kommen sie sich endlich innerlich näher, — «they see each other for the first time». Trotz fast übermenschlicher Anstrengungen fühlen sie sich erstmals glücklich. Aber nach wenigen Wochen erfasst auch ihn die Seuche, und bald folgt ihm auch seine Frau ins Grab.

Auch diese Erzählung ist sehr geschickt und glücklich aufgebaut. Sie nimmt ihren Anfang mit der alten Grabinschrift, bei welcher sie — in grossem Bogen ausholend — wieder endigt. In ruhiger und sicherer Behaglichkeit erzählt Jerome die Geschichte der beiden jungen Menschen ohne überspitzte Effekte und unter Verzicht auf alle äusseren Kunstmittel. Schon die Beschreibung des Grabsteines und seiner Umgebung beeindruckt den Leser durch die in hohem Masse persönlich wirkende Intimität der Erzählhaltung. Diese schafft zusammen mit der Eindringlichkeit des undeutlich-geheimnisvollen Grabsteines eine Atmosphäre, die jener des Märchens nicht unähnlich ist:

«There is upon this stone a carving in bas-relief, as you will see for yourself if you will make your way to it through the gateway on the opposite side of the square. It represents, so far as can be made out, for it is much worn by time and dirt, a figure lying on the ground with another figure bending over it, while at a little distance stands a third object. But this last is so indistinct that it might be almost anything, from an angel to a post.» (p. 6).

Schon die Zurückhaltung in der Schilderung zeigt, dass wir es hier nicht mit dem wissenden Erzähler zu tun haben, der alle Zusammenhänge durchschaut und die Dinge kühn vor unser Auge stellt. Hier werden die kaum mehr sichtbaren Fäden behutsam und mit fast ehrfürchtiger Gebärde aufgenommen. Dadurch wird das anfänglich vielleicht eher kühle und sachliche Interesse des Lesers in lebendigeres und persönliches Mit-

erleben gewandelt. Er wird eingeladen, an der Ausdeutung des Unscharfen mitzuhelfen («as you will see for yourself», «so far as can be made out...» usw.).

Im Mittelpunkt dieser Novelle steht — wie sich schon aus der blossen Inhaltsangabe erahnen lässt — eine ganz bestimmte *Idee*. Im Gegensatz zu *THE WOMAN OF THE SAETER* ist es nicht der Verlauf der Handlung als solcher, den der Autor zum Anlass seiner Erzählung gemacht hat. Es ist vielmehr deutlich eine Tendenz zu spüren, dem Leser ganz bestimmte Gedanken und Werte nahezubringen. Das geschieht jedoch auf so geschickte und unaufdringliche Art, dass man anderseits kaum von einer 'Moral der Geschichte' sprechen darf.

Im Zentrum steht das bewusste und kraftvolle *Handeln* des Menschen, — das Sich-rühren, Wirken und Streben. John ist der vollendete Mann der Tat. Sein Wille ist unbeugsam, seine Faust hart. Niemand kann ihm seine Sicherheit rauben. Gegenüber allem, was ausserhalb seines Geschäftes liegt, ist er indifferent. Darum ist auch die Heirat erst «the second business of life», wenn sie auch für den Lauf der Dinge durchaus notwendig erscheint. Sitte und Tradition beeinflussen eben auch das Leben eines John Ingerfield, ob er will oder nicht, denn von den Männern seines Geschlechtes sagt der Erzähler: «They have ever been good citizens, worthy heads of families».

Aber diese Art menschlicher Aktivität kann nicht weit führen. Sicher, sie verschafft gesellschaftliche Stellung, Würde und Ansehen. Sie hebt den Fähigen über die Masse hinaus, Klarer Verstand, kühle Berechnung und eiserner Wille feiern ihren Triumph. Und doch ist immer wieder alles überdeckt von einer ungeheuren Leere. Wir spüren es, wie allem Handeln Johns eine letzte Gültigkeit abgeht, wie freudlose Bitterkeit das Leben dieser Menschen seiner innersten und gültigsten Substanz beraubt. So will denn Jerome sagen: das Handeln allein bedeutet noch nichts. Entscheidend ist, in welcher Gesinnung die Tat vollbracht wird. Erst in jener Aktivität, welche den Mitmenschen und sein Wohlergehen zum Ziele hat, liegt die endgültige Rechtfertigung und Belohnung allen Tuns⁴¹.

So müssen John und seine Frau erleben, dass die Epidemie unter ihren Arbeitern ihre Opfer sucht und ihre Existenz untergräbt. Deshalb nehmen

⁴¹ So lassen sich schon hier deutlich drei Grundelemente des Jerome'schen Weltbildes feststellen: die kämpferische Haltung gegenüber dem Uebel, die Selbstlosigkeit und die Liebe gegenüber den Mitmenschen. Wir werden im Kapitel über Jeromes Weltanschauung darauf zurückkommen müssen.

sie den Kampf gegen das Uebel mit allen Mitteln auf. Es ist ein Einsatz, der den kriegesischen Taten ihrer Vorfahren in nichts nachsteht. Und erst in diesem Ringen um das Leben ihrer Untergebenen, für welche sie sich verantwortlich fühlen, wandelt sich das Nebeneinander ihrer Ehe zu einem Miteinander. Aus der blossen Achtung, welche Anstand und gute Erziehung verlangen, wächst langsam und unbemerkt die reife Liebe. Eine Liebe, die sich buchstäblich auch im Tode bewährt. —

Auch hier ist die gute Darstellung der seelischen Vorgänge hervorzuheben. Mit grosser psychologischer Einsicht und Anteilnahme werden sie vom Autor beschrieben, der jedoch nicht auf abstrakte, analysierende Beschreibungen ausgeht. Entscheidende Veränderungen im innersten Wesen Johns finden ihre Ausprägung in kleinen und an sich unscheinbaren Ereignissen, die damit aber zu wichtigsten Funktionsträgern werden. So etwa im folgenden Ausschnitt:

«John — stern, masterful, authoritative John... — finds himself hurrying along the street on his way to a druggist's shop, slackens his pace an instant to ask himself why and wherefore he is doing so, recollects that he was told to do so and to make haste back, marvels who could have dared to tell him to do anything and to make haste back, remembers that it was Anne, is not quite sure what to think about it, but hurries on. He 'makes haste back', is praised for having been so quick, and feels pleased with himself ...» (p. 60/61).

Mit der Schilderung dieser an sich durchaus alltäglichen Handlung ist die Andeutung seiner beginnenden inneren Wandlung verbunden. Wir spüren, dass sich seine seelische Verhärtung bereits zu lockern beginnt. Die endgültige Erlösung Johns aus seiner Ichbezogenheit manifestiert sich schliesslich in zwei Ereignissen: in einem befreienden, entspannenden Lachen und im Eingeständnis seiner Liebe. Beides ist ausserordentlich behutsam geschildert, jede Uebertreibung ist sorgfältig vermieden. Es ist ein Bericht, durch dessen Objektivität aber immer wieder das Wohlwollen des Autors schimmert. — Schliesslich ertappt sich John dabei, wie er ohne Widerstreben den Anordnungen seiner Frau gehorcht — er, der immer zu befehlen pflegte — und wie er sogar ängstlich bemüht ist, nichts zu vergessen:

«And then occurs one of the most extraordinary events that has ever happened in that street before or since: John Ingerfield laughs.

John Ingerfield, of Lavender Wharf, after walking twothirds of Creek Lane, muttering to himself with his eyes on the ground, stops in the middle of the road and laughs; and one small boy, who tells the story to his dying day, sees him and hears him, and runs home at the top of his speed with the wonderful news, and is conscientiously slapped by his mother for telling lies.» (p.62/63) ^{41a}

Es ist beachtenswert, wie die Einfügung des kleinen Jungen, welcher zu Hause wegen der vermeintlichen Lüge noch bestraft wird, einerseits den Anschein erhöhter Objektivität erweckt, da Jerome in diesem Augenblick als Berichterstatter ganz zurücktreten kann, während andererseits gerade durch diesen Kunstgriff die Ausserordentlichkeit des Ereignisses in verstärktem Masse hervorgehoben wird. — Das Eingeständnis seiner Liebe schliesslich wird in wenigen unaufdringlichen Worten geschildert. In keiner Weise versucht Jerome, das Geheimnis dieser innersten Umkehr zu begründen. Es gehört wiederum zum Aspekt des Märchenhaften, wenn der Erzähler ausdrücklich an den «story-book ways» festhält und sich im übrigen an die Tatsachen hält:

«How the impulse came to him, where he — grave, sober business-man John — learnt such story-book ways can never be known; but in one instant he is down on both knees, smothering the floury hand with kisses...» (p. 76).

So zeichnet sich die Geschichte von John Ingerfield und seiner Frau durch eine ausserordentliche Behutsamkeit in der Auswahl und Gestaltung der einzelnen Szenen aus. Die einfache Feinheit des Ausdrucks und der Verzicht auf jegliches Moralisieren zugunsten der rein erzählerischen Gestaltung hebt dieses Werk auf eine hohe künstlerische Stufe ⁴². —

Die Bezeichnung «Novelle» wurde in dieser Arbeit bisher bewusst unterlassen. Da im deutschen Sprachbereich nur allzu vieles mit dieser

^{41a} Charles Dickens schildert im letzten Kapitel von «Christmas Carol» eine ganz ähnliche Situation: Scrooge, der alte Geizhals, wandert nach seiner inneren Wandlung mit strahlendem Gesicht durch die Strassen und zieht so die Aufmerksamkeit der Leute auf sich, nachdem er zuvor einen munteren Jungen mit seiner erstaunlichen Freigebigkeit überrascht hat. Es ist sehr wohl möglich, dass Jerome eine Variation dieser bekannten Szene beabsichtigte, ohne jedoch jene Munterkeit der Darstellung und Intensität der Atmosphäre zu erreichen, die wir bei Dickens finden.

⁴² Es scheint, dass auch die zeitgenössische Kritik von dieser Leistung Jeromes überrascht war. So schreibt C. Kernahan in «The Star»: «... he exhibits new and perhaps unsuspected qualities of tenderness, delicacy, and restraint... John Ingerfield is a story singularly beautiful...» (zit. nach Moss S. 171).

Etikette belegt wird, drängt sich auch für uns eine Abklärung auf, die aber ihrerseits wiederum zur Interpretation unserer Erzählung beiträgt. Indem man die Ausdrücke «Novelle» und «Erzählung» heute oft als gleichbedeutend nebeneinander stellt, wird der ursprüngliche Unterschied verwässert. Dabei hat das, was wir «Novelle» nennen, nur zu verlieren, derweil dem ohnehin schon bedeutend weiteren Begriff der «Erzählung» nur noch andere Elemente neu überbunden werden. Im Anschluss an Wolfgang Kayser⁴³ und J. R. Humm⁴⁴ möchten wir der Novelle folgende Merkmale zuschreiben: ihre Uebermittlung ist ein eminent gesellschaftliches Ereignis. Sie findet in einem Kreis von Zuhörern statt, zu welchem sich auch der Leser gesellt. Im Mittelpunkt steht ein bestimmtes Ereignis, auf welches die Darstellung objektiv und ohne Umschweife hinzielt. Dieses Ereignis zeichnet sich aus durch Unvermitteltheit, es ist «plötzliche, unerwartete Fügung» (Kayser). Die Figuren sind in erster Linie Träger des Ereignisses und führen kein Eigenleben. In ihrer Konzentrierung auf das Entscheidende nähert sich die «Novelle» dem Dramatischen. — In der Erzählung hingegen entspricht der äusseren Kürze nicht eine innere Straffheit. Sie kennt keinen motivischen Mittelpunkt, sondern kann vielmehr als Roman kleinen Formates bezeichnet werden.

Es ist interessant, dass A. C. Ward in seiner Umschreibung der guten «short story»⁴⁵ der «Novelle» zum Teil sehr nahe kommt, besonders was ihre einfache Klarheit, Kürze und Direktheit anbetrifft. Andererseits aber fehlt in seiner Charakteristik die Betonung der gesellschaftlichen Atmosphäre und des ereignishaften Aspektes des Geschehens. Wie schon Edgar Allan Poe, so geht auch Ward von der Notwendigkeit einer bestimmten, möglichst einheitlichen Gesamtwirkung aus, der die Handlung untergeordnet ist. In der «Novelle» aber findet doch gerade das Geschehen als solches seine Würdigung.

Wie lassen sich diese Gesichtspunkte nun auf John Ingerfield anwenden?

Bei Jerome ist zweifellos ein gesellschaftliches Element vorhanden. Dieses äussert sich jedoch nicht in der tatsächlichen Einführung eines Zuhörerkreises, sondern in einer ausgesprochen erzählerischen Vertraulichkeit, welche durch ihr Eingehen auf die Person des Zuhörers eine von

⁴³ «Das sprachliche Kunstwerk», p. 356.

⁴⁴ «Brief über die Novelle», Buhl-Verlag-Blätter, No 3, 1945, Zürich.

⁴⁵ «Aspects of the Modern Short Story: English and American», London 1924, p. 14 ff.

der Handlung als solcher unabhängige Spannung erzeugt. So wenn er z. B. sagt: «There is upon this stone . . . as you will see for yourself . . . ».

Es findet sich auch das Ereignis, auf welches hin offensichtlich die ganze Geschichte angelegt ist, eingeleitet durch die für solche Situationen typische Sprachgebärde: «And then occurs one of the most extraordinary events that has ever happened in that street before or since . . . » Das Lachen Johns bedeutet in doppeltem Sinne das Unerwartete, das nicht Vorauszusehende. Einmal widerspricht es der ganzen bisherigen Haltung des Helden, anderseits sind wir überrascht, dass sich eine vom Leser vielleicht geahnte innere Umkehr ausgerechnet in hellem Auflachen mitten auf der Strasse manifestiert. — wobei doch sonst diese Art menschlicher Aeusserung eher natürlicher Bestandteil unseres gesellschaftlichen Verhaltens ist. Für John Ingerfield bedeutet es aber einen eindeutigen Höhepunkt, nach dessen Erreichen die Erzählung rasch ihrem Abschluss entgegengeführt wird.

Es liesse sich also möglicherweise verantworten, in diesem und ähnlichen Fällen von einer «Novelle» zu reden, da wesentliche Bedingungen erfüllt sind. Dem steht jedoch entgegen, dass Jerome auf dem kürzesten Wege zur Ereignisspitze hindrängt. Er liebt es, bei dieser und jener Gelegenheit in der Dimension des Raumes zu verweilen und sie mit Behagen auszufüllen. So nimmt z. B. die Schilderung der Familiengeschichte Johns viele Seiten in Anspruch, obschon diese weitläufige Darstellung für den Ablauf der Handlung nicht von primärer Wichtigkeit ist. Es macht zwar den Anschein, als ob er das Stehenbleiben durch eine unverkennbare Gedrängtheit im stilistischen Ausdruck wieder wettmachen wollte: «They are a money making race. In all times, out of all things, by all means, they make money . . . » Das führt zur zweiten Abweichung von der «Novelle»: die handelnden Personen — vor allem John Ingerfield und seine Frau — sind nicht nur funktionell als Träger der Handlung gesehen, sondern sie haben auch einen Eigenwert. Darum schildert Jerome ihre Eigenart und ihr innerstes Denken und Fühlen so ausführlich. Vor allem aber ist es sein Anliegen, den Leser für seinen Helden und dessen Frau zu gewinnen. Wenn dies auch nicht auf übertrieben-störende Art geschieht, so ist es doch ein Abweichen vom Gesetz des objektiven Berichtens.

Diese Abweichungen lassen erkennen, dass man nicht unbesehen von den «Novellen» — oder auch «short stories» — unseres Autors sprechen darf. Die hier festgehaltenen Einzelheiten von Jeromes Erzählkunst gelten

für viele seiner Werke, und es zeigt sich erneut, dass es ein müssiges Bemühen darstellt, alles in vorbereitete Kategorien einordnen zu wollen.

Es scheint uns deshalb trotz allem richtiger, weiterhin von den «Erzählungen» oder «Kurzgeschichten» Jeromes zu sprechen, nachdem die spezifischen Eigenheiten und Qualitäten aufgezeigt worden sind. Im englischen Sprachgebrauch wird man den im weitesten Sinne begriffenen Ausdruck «short story» mangels anderer Möglichkeiten wohl oder übel belassen müssen. —

Jerome hat Zeit seines Lebens eine Vorliebe für das Zwielfichtige und Uebernatürliche bezeugt. Schon aus dem bisher Gesagten geht hervor, dass er sich ernsthaft mit jenen Impulsen und Erlebnisschichten beschäftigt, die jenseits des absoluten Verständnisses und der völligen Erklärbarkeit liegen⁴⁶. Es ist wohl kein Zufall, wenn die aus diesem Stoffkreis erwachsenen Werke in seinem Schaffen eine wichtige Rolle spielen.

Bereits im Sammelband SKETCHES IN LAVENDER, BLUE AND GREEN finden sich Ansätze zur Einbeziehung des aussermenschlichen Elementes in die reale Handlung⁴⁷. Es scheint zwar, dass Jerome in der Erzählung THE MATERIALISATION OF CHARLES AND MIVANWAY noch nicht wagte, durchgehend an der Fiktion des Irrealen festzuhalten. Sie erreicht zwar verschiedentlich starke Intensität, wird aber immer wieder durch wohlwollend humorvolle Zwischenbemerkungen gestört.

Der Inhalt: Charles und Mivanway waren noch entschieden zu jung, als sie heirateten. «They knew little of life, less of each other, and nothing at all of themselves» (p. 92). So trennen sie sich nach kurzer Zeit in heftigem Streit. Charles geht nach Südafrika, erleidet Schiffbruch und wird irrtümlicherweise als verloren gemeldet. In der Trennung erkennen aber beide, wie sehr sie sich doch geliebt haben. Charles träumt, Mivanway sei gestorben, und so glauben beide einander tot. Nach Jahren erfolgreicher Arbeit kehrt Charles zurück, um noch einmal an einsamer Küste — an jenem Orte, wo sie sich zum ersten Mal sahen — seiner Geliebten zu ge-

⁴⁶ Es soll darunter jedoch nicht in erster Linie das Unfassbare im individuell-psychologischen Sinn verstanden werden (wie etwa die plötzliche Wandlung im Wesen Johns), sondern vielmehr das Walten und Wirken von aussermenschlichen Mächten, die von den Menschen entweder zum vornherein als existierend anerkannt oder einfach als unerklärliche Phänomene registriert werden.

⁴⁷ «Aussermenschlich» und «aussernatürlich» sollen hier von «übernatürlich» unterschieden werden, da wir mit dem letzteren Begriff vor allem das Religiöse verbinden.

denken. Das Gleiche tut zufällig auch Mivanway. Sie treffen sich, wobei jedes glaubt, des andern Geist zu sehen. Bei der dritten Begegnung wagen sie es, einige Worte zu wechseln, in denen sie ihre unveränderte Liebe offenbaren. Aber erst die im Grase liegende Tabakpfeife ihres Geliebten lässt Mivanway plötzlich die Wahrheit ahnen, worauf sich alles in Minne löst.

Es gehen in dieser Erzählung deutlich zwei Ebenen durcheinander, die sich nicht decken: jene, auf der die beiden Hauptpersonen leben, und jene des Erzählers selbst. Im Gegensatz zu den beiden vorangehenden Werken tritt der Autor wieder stärker in den Vordergrund, offenbar weil er sich in Bezug auf die Handlung als solche noch zu wenig sicher fühlt. Er sieht sich so veranlasst, das Erleben und Tun der beiden fortwährend zu kommentieren und mit Randbemerkungen zu würzen. Das geschieht aber so wohlwollend neckisch, dass es den eigentlichen Handlungsablauf kaum zu stören vermag. So heisst es z. B. anlässlich des entscheidenden Streites, der zur Trennung führt:

«She mentioned that she hated him, he hinted that she had never loved him, and she retorted that he had never loved her. Had there been anybody by to knock their heads together and suggest breakfast, the thing might have blown over, but the combined effect of a sleepless night and an empty stomach upon each proved disastrous. Their words came poisoned from their brains and each believed they meant what they said.» (p. 94).

Der Erzähler fährt also mit kräftigem und handgreiflichem gesunden Menschenverstand dazwischen, um darzulegen, wie man der leidigen Sache hätte ein Ende bereiten können («knock their heads together ... and suggest breakfast»). Gleichzeitig wird die Unmöglichkeit einer Versöhnung sehr explizit begründet: die schlaflose Nacht und der Hunger, welche ein klares Denken verunmöglichen.

Im Verlauf des «Geistergesprächs» fragt Mivanway den vermeintlichen Geist ihres Geliebten, ob er glücklich sei, worauf er erwidert: «How could I be happy having lost you?» Dann fährt der Erzähler weiter:

Now, this speech fell very pleasantly upon Mivanway's ears. ...it was a decidedly 'pretty' speech for a ghost; and I am not at all sure that Mivanway was the kind of woman to be averse to a little mild flirtation with the spirit of Charles.

'Can you forgive me?' asked Mivanway.

'Forgive y o u !' replied Charles, in a tone of awed astonishment. 'Can you forgive me? I was a brute — a fool — I was not worthy to love you.' A most gentlemanly spirit, it seemed to be. Mivanway forgot to be afraid of it.» (p. 101).

Hier überschneiden sich die beiden Ebenen deutlich. Das Unklare, Geisterhafte, in dessen Bann sich die beiden Geliebten zuerst befinden, wird durch die eingeschobenen Bemerkungen Jeromes nicht nur unterbrochen, sondern bewusst aufgelockert. Nicht dass nun plötzlich die Stimme der korrigierenden Wirklichkeit ertönte. Vielmehr bedient er sich — wenigstens scheinbar — der beteiligten Personen selbst, indem er Mivanway eine recht kokette Haltung einnehmen lässt («this speech fell very pleasantly upon Mivanway's ears...»). Man muss sich allerdings im klaren sein, dass es schliesslich doch eine Aussage des Erzählers in bezug auf Mivanway ist, denn diese selbst lässt ja in ihrem Tun nichts von ihrer inneren Reaktion erkennen. Und endlich fügt sich der Autor selbst ein mit den Worten «... and I am not at all sure...». Die Bemerkung «a most gentlemanly spirit it seemed to be» bildet gewissermassen einen Schnittpunkt der beiden Ebenen, da es nicht auszumachen ist, ob dies als Gedanke der geschmeichelten Geliebten oder als Einwurf des Autors aufgefasst werden soll.

Wenn hier die Wirklichkeit noch vornehmlich durch den Erzähler selbst in die Geschichte hineingetragen wird, so ist in MALVINA OF BRITTANY das Wirklich-Alltägliche und das Ungewöhnliche zu einer Einheit verschmolzen. Es ist eine erstaunliche Geschichte, teils uralte Legende, teils höchst moderner Tatsachenbericht. Der Erzähler trug die Geschichte aus den widersprechendsten Versionen der beteiligten Hauptpersonen und der Dorfbevölkerung zusammen, wobei er jeweils bestehende Unklarheiten durch entsprechende eigene Kombinationen zu überbrücken suchte. Es soll hier ziemlich eingehend auf den Inhalt der Erzählung eingegangen werden, weil schon im äusseren Ablauf des Geschehens die Vielschichtigkeit der Aspekte zum Ausdruck kommt.

Die Geschichte beginnt ungefähr um das Jahr 2000 v. Chr., zur Zeit, da König Heremon über Irland regierte und Harbundia Königin der «White Ladies of Brittany», Malvina aber deren bevorzugtes Hoffräulein war. Diese kleine Fee zeichnete sich durch Anmut und gute Tugenden aus, denen sich jedoch bald eine nicht geringe Freude am Inszenieren

recht böser Streiche beigeßelte. So pflegte sie ihr missliebige Personen in Tiere oder irgendwelche Gewächse zu verwandeln. Schliesslich trieb sie es so schlimm, dass sie aus der Gemeinschaft der «White Ladies» ausgeschlossen wurde. Und bis in die neueste Zeit hörte niemand mehr etwas von ihr. — In einer hellen Mondnacht des Jahres 1914 fliegt Flight-commander Arthur Raffleton von Brest nach England, ist aber gezwungen, auf einem einsamen Hochplateau in der Bretagne eine Notlandung vorzunehmen, um einen Defekt zu beheben. Dabei findet er Malvina, ist von ihrer Schönheit bezaubert und küsst sie wach. Sie betrachtet es als selbstverständlich, dass er sie mitnehme. Seine Nüchternheit und sein gesunder Menschenverstand werden durch die bezaubernde Gewalt ihres Wesens besiegt. So fliegt er mit ihr nach England weiter. Vorläufig will er Malvina bei seinem «Cousin Christopher» lassen, einem älteren Junggesellen, der ehemals als Professor für «folklore, legend, and tradition» in Oxford gelehrt hatte. Obwohl er anfänglich über die seltsame Geschichte sehr verblüfft ist, nimmt er Malvina bei sich auf. Diese wiederum hält den würdigen Mann für einen grossen und weisen Magier. Der Flight Commander aber kehrt zur Truppe zurück, nachdem er Malvina zum zweiten Male geküsst hat. Diese wird von den Zwillingen der Familie Arlington sofort als Fairy erkannt und von ihnen ohne weiteres gebeten, ihre Mutter, die an einer angeborenen Trägheit leidet, zu verwandeln — zu ihrem Wohle natürlich. Der Professor stimmt dem zu, unter der Annahme, dass es ja niemandem schaden könne. Mrs. Arlington wird in der Folge aber so energisch, und als Parallelfall die etwas beschränkte Mrs. Marigold so gescheit, dass Malvina schliesslich durch den Professor wieder gebeten wird, die Verwandlungen rückgängig zu machen. Das gelingt im ersten Falle. Dann aber kommt Raffleton überraschenderweise zurück und küsst bei der Begrüssung Malvina zum dritten Male. In diesem Augenblick aber verfällt auch sie dem Schicksal, dem alle «White Ladies» in einem solchen Falle unterworfen sind: sie verliert alles Feenhaftes mit einem Schlage und wird zu einer durchaus normalen, wenn auch immer noch sehr hübschen jungen Dame. Mrs. Marigold muss daher ihre Gescheitheit behalten.

Erst später vernimmt Raffleton von einem französischen Kameraden, der von Beruf Maler ist, dass Malvina kurz vor der Jahrhundertwende als Findling von der einsam lebenden Madame Lavigne gefunden und aufgezogen worden sei. Einer Gruppe von Malern, die ihr feenhaftes Wesen entdeckte und ihr huldigte, sei sie einmal Modell gestanden. Das Bild

könne noch jetzt im Palais des Beaux Arts in Nantes gesehen werden. Kurz nach dem Tode von Madame Lavigne sei sie aber von Ritter Gerylon des Nachts mit geflügeltem Pferde wieder aus ihrer Verbannung erlöst worden. —

Es lassen sich in MALVINA grundsätzlich zwei Ereigniskreise unterscheiden: der legendäre und der neuzeitliche. Die ihnen zugehörigen Handlungsabläufe entwickeln sich nicht unabhängig voneinander, sondern der erste deckt sich in seinen letzten Ausläufern mit dem zweiten Kreise, so dass sie sich gegenseitig durchdringen.

Die Hauptfigur der Legende ist Malvina, die Fairy. Ihr stehen aussernatürliche Kräfte zur Verfügung, derer sie sich in einem gewissen Rahmen bedienen kann. Es ist vor allem die Fähigkeit, sich selbst und andere, gewöhnliche Menschen zu verwandeln, sei es äusserlich oder innerlich. Natürlich hat sie ein besonderes, ungetrübtes Verhältnis zur Natur und zu allem, was innerhalb dieser Natur schon aussergewöhnlich ist (Zwillinge!). Aus ihrer Zugehörigkeit zum Reich der Feen ergibt sich ferner ihre immerwährende aussergewöhnliche Schönheit und Unsterblichkeit. — Die Hauptgestalt des neuzeitlichen Kreises hingegen ist Comander Raffle-ton. Auch ihm, dem Flieger, steht eine besondere Kraft zur Verfügung: seine Flugmaschine. Damit eröffnen sich ihm Möglichkeiten, welche zwar aussergewöhnlich, jedoch keineswegs aussernatürlich sind. Sie genügen aber immerhin, um bei Malvina die nötige Bewunderung und den Vergleich mit den Helden ihres Kreises hervorzurufen, den ihr stattlicher Erwecker «Young Arthur» durchaus nicht zu fürchten hat. — Der alte Professor «Cousin Christopher» Littlecherry gehört beiden Kreisen gleichzeitig an. Er ist ein Mensch der modernen Zeit, hat aber durch sein Studium eine so starke innere Beziehung zum Legendären, dass er Malvina ohne Zögern als Fee ernst nimmt: umgekehrt wird er auch von ihr als der weise Magier betrachtet, dem sie Gehorsam zu leisten gewillt ist. Die gegenseitige Zuneigung zwischen Malvina und Arthur bildet den inneren Grund für das Ineingreifen der beiden Welten. Das höhere Gesetz, wonach eine Fee alles Aussergewöhnliche verlieren und zu einer alltäglichen Frau werde, falls sie sich dreimal von einem sterblichen jungen Manne küssen lasse, führt schliesslich zur Auflösung des legendären Elementes, ohne dass es jedoch dadurch in seiner objektiven Existenz angezweifelt würde.

Für die Untersuchung ist die Frage entscheidend: wie gestaltet sich das zeitliche und handlungsmässige Zusammenfallen der beiden Stoffkreise?

Führt es zu einer Bejahung, Verneinung oder Infragestellung der einen oder andern Welt, oder ist ein harmonisches Zusammengehen möglich? Die Antwort lässt sich am ehesten anhand der Betrachtung der einzelnen Personen finden, da diese ja vollgültige Vertreter der Welt darstellen.

Malvina ist die würdige Repräsentantin einer Welt, in der offenbar das Natürliche und das Aussernatürliche noch eine untrennbare Einheit bildeten. Das Reich der Geister ist von jenem der weltlichen Herrscher nicht klar zu trennen. Es ging — wie es scheint — eins ins andere über. Malvinas Wesen nimmt jedoch bald deutlichere Formen an. Wir vernehmen, dass sie sich durch grosse Eigenwilligkeit und einen Hang zum neckischen Missbrauch ihrer Macht auszeichnete. So gefiel es ihr einmal nicht, dass Prinz Gerbot die Prinzessin Berchta heiraten sollte, weshalb sie den Bräutigam in ein Wesen verwandelte, das selbst die Chronik nicht zu nennen wagt. Diesmal jedoch geriet sie in eine schwierige Situation. Harbundia war gewillt, die Bitten der Regierungen zu erfüllen. So befahl sie Malvina, die Verwandlung des Prinzen wieder rückgängig zu machen. Das ergibt die Gelegenheit, die kleine Fairy auch von einer andern Seite kennen zu lernen:

«She flatly refused. A self-willed, obstinate fairy, suffering from swelled head. And then there was that personal note. Merely that he should marry the Princess Berchta! ... One imagines the flash of the fairy eye, the stamp of the fairy foot. What could they do to her, any of them, with all their clacking of tongues and their wagging of heads? She, an immortal fairy! She would change Prince Gerbot back at the time of her own choosing. Let them attend to their own tricks and leave her to mind hers.» (p. 11/12).

Diese Schilderung zeigt Malvina in einem kräftigen Licht. Sie ist also nicht ein unfassbares, durchsichtiges Wesen, sondern es zeichnen sich klar die Umrisse ihrer Persönlichkeit ab. Sie kann die kleine Intrigantin spielen und sich auf eine bestimmte Meinung versteifen unter gehöriger Betonung ihres Rechtes auf eigenen Willen und eigenen Entschluss. Damit nähert sie sich aber in entscheidendem Masse der menschlichen Natur schlecht-hin, die in gleicher Weise «self-willed» und «obstinate» sein kann. So gehört Malvina in gewissem Grade auch dem natürlichen Kreise an. Man denke nur an die Bemerkung «One imagines the flash of the fairy eye, the stamp of the fairy foot». Hier sind in treffender Weise beide Welten ineinander verflochten, denn die sehr konkreten Ausdrücke «flash» und «stamp» werden durch «fairy eye» und «fairy foot» keineswegs aufge-

hoben. So bleibt es weitgehend dem Leser überlassen, in welcher der beiden Welten er sich diese Ereignisse vorstellen will. Sätze wie «A self-willed, obstinate fairy, suffering from swelled head» bilden den bereits bekannten Schnittpunkt von Erzähler- und Geschehnis-Ebene. Die Einmischung des Autors ist aber doch nicht sehr ausgeprägt, und im Gegensatz zu Mivanway handelt Malvina selbst in der vom Erzähler angetönten Richtung und Gesinnung.

So gesellen sich schon von Anfang an der Hauptgestalt des legendären Kreises Wesenszüge bei, die eine Brücke zum allgemein Menschlichen bilden. Damit ist der Kontakt mit dem gegenwärtigen alltäglichen Leben hergestellt. — In umgekehrter Richtung lässt sich ähnliches von Arthur Raffleton sagen. Es ist erstaunlich, mit welcher Selbstverständlichkeit er — trotz der Ungewöhnlichkeit der Ereignisse — dem Unerkärlichen gegenübertritt. Schon seine erste Begegnung mit der schlafenden Malvina deutet das an:

«One takes it he forgot that he was Flight Commander Raffleton, officer and gentleman; forgot the proper etiquette applying to the case of ladies found sleeping upon lonely moors without a chaperon. Greater still, the possibility that he never thought of anything at all, but, just impelled by a power beyond himself, bent down and kissed her.

Not a platonic kiss upon the brow, not a brotherly kiss upon the cheek, but a kiss full upon the parted lips, a kiss of worship and amazement, such as that with which Adam in all probability awakened Eve.» (p. 19/20).

Es findet sich in ihm also eine Kraft, über die er keine Herrschaft hat. Dies gibt den Ausschlag für seine Handlungsweise. Erst Malvinas überraschende Frage «Shall we go?» bringt ihn wieder dazu, die Dinge vom Standpunkt des gesunden Menschenverstandes aus zu beurteilen. Aber es ist ein Kampf «against all the forces of nature. . . . against the demons of poetry and romance and mystery chanting their witches' music in his ears . . . » (p. 23). Er sucht gleichsam mit energischer Gebärde alles Be-
törende auszuwischen, um seine trockenen Schlüsse zu ziehen:

«The girl had had a row with her mother and wanted to get away. It was this infernal moonlight that was chiefly responsible. No wonder dogs bayed at it. He almost fancied he could hear one now. Nice, respectable, wholesome-minded things, dogs. No damned sentiment about them. What if he had kissed her! One is not bound for life to every woman one kisses.» (p. 23/24).

Aber schliesslich siegt doch das Gewaltige, Ueberwältigende. Die verkrampte Haltung der Vernunft wird durch die Kraft des seltsamen Wesens hinweggelegt, so dass ihm nur noch die masslosem Staunen entspringende Frage bleibt: «Who are you?» Worauf ihm die ebenso einfache und, wie es scheint, ganz natürliche Antwort wird: «I am a fairy.»

Der Erzähler charakterisiert ihr gegenseitiges Verhältniss nur mit wenigen Worten:

«It was evident — the idea in her mind — that he had been appointed to her. Whether as master or servant it was less easy to conjecture: probably a mixture of both, with preference towards the latter.» (p. 36).

Zweifellos besteht zwischen Arthur und Malvina eine geheimnisvolle innere Affinität, so dass die denkbar einfachsten Formeln menschlichen Gesprächs zur Erkenntnis der äussern und inneren Situation genügen. Gleichzeitig weist der Erzähler mit feiner Ironie auf die Möglichkeit hin, dass auch in Malvina der weibliche Instinkt, den Mann zu beherrschen, wirksam ist, ohne jedoch dieser Frage allzu grosse Bedeutung zuzumessen. — So ist auch der Vertreter der heutigen, modernen Zeit nicht nur seinem Kreise zugeordnet, sondern in ihm sind Kräfte wirksam, die über die Jahrhunderte eine Verbindung zur Welt des Aussermenschlichen schaffen. — Damit ist also die *Vermischung* der beiden Stoffkreise eindeutig. Sie wird nicht zuerst an äussern Dingen und Ereignisfolgen, sondern am Wesen der handelnden Charaktere gezeigt, welche das Geschehen weitgehend bestimmen.

Damit ist eine erste gemeinsame Plattform zwischen den zwei Welten geschaffen, die durch Cousin Christopher noch entscheidend gestärkt wird. Das will nicht heissen, dass nun alle Probleme zwischen diesen Personen gelöst seien. Es wird im Gegenteil ein köstliches Wechselspiel gegenseitigen Abtastens anheben. Wichtiger aber ist der zu erwartende Zusammenstoss Malvinas mit der übrigen menschlichen Gemeinschaft. Dieser Frage ist der zweite Hauptteil der Erzählung gewidmet.

Die Frage nach der Reaktion der Mitmenschen auf das plötzliche Auftauchen des geheimnisvollen Mädchens in Gesellschaft eines jungen Offiziers beschäftigt Arthur schon sehr bald. Auf dem Weiterflug nach England — mit Malvina im zweiten Sitz — sieht er die erschreckendsten Möglichkeiten voraus, während seine Begleiterin offenbar durch nichts aus dem Gleichgewicht gebracht werden kann. Für sie ist das Flugzeug

nichts anderes als ein williger Drache, dem sogar ihre naive Sorge gilt: «poor thing, he must be tired.» Ihr Held aber hat andere Sorgen:

«Wasn't there a law about this sort of thing — something about 'decoying' and 'young girls'? He hadn't 'decoyed' her. If anything, it was the other way about. But would her consent be a valid defence? How old was she? That would be the question. In reality he supposed about a thousand years or so. Possibly more. Unfortunately, she didn't look it. A coldly suspicious magistrate would probably consider sixteen a much better guess. Quite possibly he was going to get into a devil of a mess over this business.» (p. 31/32).

Für Raffleton hat also auch das Irreale Gültigkeit. Für ihn ist jetzt die tausendjährige fairy eindeutige Tatsache. Aber eben: was würde ein illusionsloser Richter sagen? Wahrscheinlich eine ganz gewöhnliche Entführung... Diese und ähnliche Ueberlegungen Arthurs sind geeignet, eine gewisse Spannung in bezug auf die weitere Entwicklung zu erzeugen. Der Leser sieht bereits den Zusammenstoß voraus. Er wartet auf die Sensation. Aber diese kommt nicht. Es liesse sich zwar ein heroischer Kampf Arthurs um seine und Malvinas Rechtfertigung vorstellen. Damit würde aber das Gesetz des Handelns auf ihn (und den Professor) übertragen. Die fairy wäre nur noch das Streitobjekt und nicht mehr selbst handelnd, das Geschehen bestimmend. Das ist offenbar der Grund, weshalb Jerome die Dinge nicht so weit kommen lässt.

Nachdem Arthur seine Entdeckung bei Cousin Christopher abgesetzt und sich dieser samt seiner Haushälterin von der Ueberraschung erholt hat, tritt nun Malvina der Welt gegenüber. Es ist allerdings nicht die hastende und nüchterne Welt modernen Grosstadtlebens. Dieses reicht nur mit seinen ungefährlichen Ausläufern bis in die ruhige Bedächtigkeit dieses Dorfes hinein. Es sind wenige Familien, die vom Geschehen unmittelbar berührt werden. Aber trotzdem: wie wird es enden?

Malvina steht schon in aller Morgenfrühe auf, um mit den Vögeln, welche zu tausenden gekommen sind, um die Wette zu singen. Die Arlington Zwillinge sind die ersten Menschen des Dorfes, welche sie antrifft. Heimlich sind die zufälligerweise in aller Frühe aufgestanden, um auf eigene Faust auf Entdeckungen auszugehen. So stoßen sie auf Malvina:

«They knew she was a fairy the moment they saw her. But they were not frightened — at least not very much. It was Victor who spoke first. Taking off his hat and going down on one knee, he wished Malvina good morning

and hoped she was quite well. Malvina, who seemed pleased to see them, made answer, and here it was that Victoria took charge of the affair . . . » (p. 57).

Könnte man sich dieses Zusammentreffen sanfter, ruhiger und ausgewogener denken? Da ist weder Schrecken noch Angst, weder Abneigung noch Misstrauen. Im Gegenteil, der erste Schritt in die neue Welt könnte für Malvina gar nicht ermunternder ausfallen. Natürlich bilden die Zwillinge mit ihrem altklugen Wesen und ihrer kindlich-ernsthaften Denkweise die bestmögliche Voraussetzung dazu, sie verbinden ihre ungezwungene Ehrerbietung gegenüber der seltsamen Erscheinung mit der denkbar alltäglichsten Begrüssung, ohne sich der für den Aussenstehenden komischen Wirkung ihres Handelns bewusst zu sein. Sie sind vielleicht jene Wesen, die als einzige im ganzen Dorfe wegen ihrer Unvoreingenommenheit gegenüber dem Aussernatürlichen eine innere Verbindung mit dem Wesen Malvinas spüren. Sie ermöglichen ihr gleichsam den Eintritt in die menschliche Gesellschaft.

Damit wird aber auch der alte Tatendrang wieder geweckt, denn Mrs. Arlington bereitet der Familie mit ihrer Energielosigkeit so grossen Kummer, dass die beiden Kinder ihre neue Freundin bitten, hier doch für Besserung zu sorgen. Für sie steht ausser Zweifel, dass Malvina dazu fähig ist. Aber diesmal handelt es sich nicht darum, missliebige Leute in irgend ein unmögliches Wesen zu verwandeln. Mrs. Arlington ist sich ihres Fehlers bewusst und wünscht selbst sehnlichst eine Aenderung herbei. So willigt Malvina denn unter Zustimmung des Professors ein, den Charakter der energielosen Hausfrau zum Bessern zu wandeln. Der Erfolg ist ausserordentlich. Sogar der Professor gerät dadurch aus dem Gleichgewicht, besonders weil er sich für Malvina und ihr Tun verantwortlich fühlt:

«That Malvina with a wave of her hand — or whatever the hocuspocus may have been — would be able to transform the hitherto incorrigibly indolent and easy-going Mrs. Arlington into a sort of feminine Lloyd George, had not really entered into his calculations.» (p. 77).

Das Ereignis spricht sich herum, und in der Folge wird auch die stupide Mrs. Marigold auf den Wunsch ihres Gatten hin in eine ungeheuer kluge Frau verwandelt.

An dieser Entwicklung der Beziehungen zwischen Malvina und ihrer neuen Umgebung sind zwei Tatsachen wichtig. Einmal zeigt es sich,

dass die fairy die ihr innewohnende Kraft auch jetzt noch gebrauchen kann, wobei es aber diesmal auf die ausdrücklichen Bitten der Menschen hin geschieht. Die Anwendung ist also nicht mehr neckisch-willkürlich, sondern sie bedeutet jetzt bewusstes Entgegenkommen und Hilfe. Anderseits stellen wir fest, dass auch die moderne Welt offenbar der aussermenschlichen Kräfte nicht entraten kann, sondern dass sie sich wenigstens teilweise ihrer Unvollkommenheit bewusst bleibt. Deshalb fühlt sie sich gar nicht etwa über das Legendäre und Ungewöhnliche erhaben, sondern sucht im Gegenteil deren Hilfe. Die eine Welt schliesst die andere also nicht aus: ja es bilden sich – etwas scheu und behutsam vielleicht – sehr eindeutige gegenseitige Verbindungen. Allerdings erweist sich die Malvina verliehene Kraft auch bei dieser Art der Anwendung immer noch als überaus stark. Sie hat jetzt noch etwas Neckisches, Mutwilliges an sich. Das ergibt sich klar aus der weiteren Entwicklung des Geschehens. In dem Masse, wie Mrs. Arlington zuerst der Willenslosigkeit verfallen war, spürt sie nach der «Heilung» einen unbändigen Drang nach aktiver Betätigung in sich:

«She rose and slowly looked about her, and as she did so the church clock struk nine. She could not at first believe it was so late. Convinced by looking at her watch . . . she became all at once more angry than the twins had ever known her, and for the first time in their lives they both experienced the sensations of having their ears boxed. Nine o'clock was the proper time for supper and they were half an hour from home, and it was all their fault. It did not take them half an hour. It took them twenty minutes. Mrs. Arlington striding ahead and the twins panting breathless behind her. Mr. Arlington had not yet returned. He came in five minutes afterwards, and Mrs. Arlington told him what she thought of him. It was the shortest supper within the twins' recollection. They found themselves in bed ten minutes in advance of the record. They could hear their mother's voice from the kitchen. A jug of milk had been overlooked and had gone sour. She had given Jane a week's notice before the clock struck ten.» (p. 74/75).

Wenn das in dieser Art weitergehen soll, ist leicht zu begreifen, dass Mr. Arlington (mit einem heimlichen Seufzer wahrscheinlich!) seiner Meinung gegenüber dem Professor wie folgt Ausdruck gibt:

«The strenuous life — seeing to it that everybody else leads the strenuous life; it does not go with unmixed amiability.» (p. 76).

Und bald erscheint der frühere Zustand wieder als der wünschenswertere. Vater Arlington wäre bereit, die früheren Unzulänglichkeiten wieder

auf sich zu nehmen und dafür auf «the managing woman» zu verzichten. Aehnlich geht es Mr. Marigold M. P., dessen Frau es sich einfallen liess, in ihrem Ueberschwang an Geistesblitzen der «Fabian Society» und ähnlichen Organisationen aktiv beizutreten. Ist es nicht eine Feststellung allgemeiner Gültigkeit, wenn der für alles Missgeschick verantwortlich gemachte Cousin Christopher dem wütenden Parlamentarier entgegenhält:

«You can't have a person changed just as far as you want them changed and there stop. You let 'em alone or you change them altogether, and then they don't know themselves what they're going to turn out.» (p. 85).

So scheint es doch, als ob auch Malvinas aussergewöhnliche Kraft in ihrer letzten Wurzel mit allgemeinen, immer gültigen Gesetzen verknüpft sei. Auch sie kann nicht in letzter Souveränität über ihre Macht verfügen. Sie beugt sich den Wünschen Littlecherrys und gibt der Arbeitswütigen wieder ihr ursprüngliches Wesen zurück. Dann aber wird plötzlich allem Treiben ein Ende gesetzt. Young Arthur kehrt zurück und küsst Malvina ohne weitere Umstände ein drittes Mal. Und jetzt gehört sie nur noch dem Kreise sterblicher Menschen an: «I am sorry», she said (zu Mrs. Marigold). «It is too late. I am only a woman.»

Es geht nicht an, aus dieser seltsamen Geschichte allzu weitgehende Schlüsse ziehen zu wollen. MALVINA OF BRITTANY ist in erster Linie ein erweiterter und ausgeschmückter Bericht. Andererseits kann man jedoch die Meinung vertreten, dass diese Erzählung bis zu einem gewissen Grade Schlüsse in bezug auf die Weltanschauung des Autors zulässt. Er drückt sich zwar am Schlusse seines Berichtes bewusst unparteiisch aus:

«Whatever you make of it; whether with the Doctor you explain it a way; or whether with Professor Littlecherry, LL.D., F.R.S., you believe the world not altogether explored and mapped, the fact remains that Malvina of Brittany has passed away.» (p. 109).

Es sei aber doch schon jetzt festgehalten, dass Jerome das Reich des Aussernatürlichen in eindeutig positiver Weise beschreibt, ohne auch nur der geringsten Skepsis oder Verdächtigung Raum zu geben. Ja noch mehr: er hat mit viel Liebe und Sorgfalt versucht, das Ungewöhnliche und seltsam Wirkende in die Welt des täglichen Lebens einzubauen und beiden Sphären den Atem des Wirklichen zu geben. Jede der zwei Welten hat Wesentliches mit der andern gemeinsam. Es lässt sich kein eindeutiger,

sauberer Trennungsstrich ziehen. Damit rückt Jerome eindeutig von jener vor allem in der Naturwissenschaft gepflegten Auffassung ab, welche die Existenz aussermenschlicher Kräfte leugnet. So mag es der Interpretation doch erlaubt sein, in dieser Erzählung eine Verwandtschaft mit jenen andern Werken zu sehen, in denen Jerome seinen Glauben an das Ausser- und Uebernatürliche bewusst in die Oeffentlichkeit zu tragen sucht ⁴⁸.

Es gibt eine ganze Reihe weiterer Erzählungen, in welchen unser Autor — mit unterschiedlichem künstlerischem Erfolg — das Verhältnis dieser zwei Welten als Ausgangspunkt nimmt ⁴⁹.

Auch in *THE PASSING OF THE THIRD FLOOR BACK* (1907) werden Menschen verwandelt. Diesmal aber nicht mehr durch ein aus einer andern Welt stammendes Wesen, sondern durch einen eigenartigen Menschen, der in unerschütterlichem Glauben an das Gute im Nächsten lebt und handelt. Dadurch werden alle Menschen, die mit ihm zusammen-treffen, zur Gewissenserforschung gezwungen, in deren Folge sie hinter all dem Kleinlichen, Unechten und Zänkischen wieder das Gute, Echte und Wahre ihres Wesens entdecken. Wenn sich die Geschichte auch durch eine ausserordentliche Zurückhaltung und Behutsamkeit in der Entwicklung der seelischen Vorgänge auszeichnet, so steht das moralische Anliegen doch zweifellos im Vordergrund ⁵⁰.

Im gleichen Sammelband findet sich die Erzählung *THE SOUL OF NICHOLAS SNYDERS*. Ihr liegt eine Variation des Leib-Seele-Problems zugrunde. Es ist ein Thema, das naturgemäss auch in der neueren Zeit — in dieser oder jener Form — immer wieder behandelt wurde ⁵¹. Der Inhalt ist bald erzählt: Der natürliche, unbeschwerte Jan und der geizige Nicholas Snyders stehen sich gegenüber. Jan ist in Chri-

⁴⁸ Mit der Besprechung dieser Erzählung im TLS vom 5. Okt. 1916 können wir nicht einig gehen. Es heisst dort: «... it is its moral aspect that concerns him chiefly at any rate, the fun is directed at the unwisdom of people who would change existing conditions.» Für gewisse Kritiker war Jerome immer und unter allen Umständen der moralisierende Humorist, der den Leser zum Lachen bringen will. Warum soll denn auch immer alles «funny» sein?

⁴⁹ Z. B. *THE CITY OF THE SEA* (1897), *THE PASSING OF THE THIRD FLOOR BACK*, *THE SOUL OF NICHOLAS SNYDERS*, *THE PHILOSOPHER'S JOKE* (1907), *THE LESSON*, *SYLVIA OF THE LETTERS* (1916).

⁵⁰ Wir werden bei der Besprechung des gleichnamigen Bühnenstückes eingehender darauf zurückkommen müssen.

⁵¹ Z. B. R. L. Stevenson (*DR. JEKYLL AND MR. HYDE*), Oscar Wilde (*THE FISHERMAN AND HIS SOUL*), A. T. Quiller-Couch (*A PAIR OF HANDS*), H. G. Wells (*STORY OF THE LATE MR. ELVESHAM*), etc.

stina, die Magd des Geizigen, verliebt. Ihr Herr ist aber nicht gewillt, dem jungen Manne das Mädchen zur Frau zu geben, es sei denn, er willige in einen Tausch der Seelen ein, nach welchem es den Alten gelüstet. So kommen die beiden Männer überein, ihre Seelen für die Dauer eines Monates auszutauschen, während ihr Körper der selbe bleibt. Für Nicholas ist jetzt alles neu, herrlich und schön. Aber Christina liebt Jan trotz allem weiterhin, wenn er auch — im Gegensatz zu Nicholas — böse, geizig und geldsüchtig geworden ist und deshalb der reichen alten Dame Toelast nachstellt.

Die Problemstellung findet in der Frage Snyders, ob wohl die Seele oder der Körper den eigentlichen Menschen ausmache, ihre Formulierung. Dies zu diskutieren und zu beantworten ist Sache der philosophischen oder religiösen Diskussion. In einer Erzählung kann es im wesentlichen nur darum gehen, die Frage und ihre Lösung an Hand eines Geschehnis-Ablaufes zu illustrieren. So zeigt Jerome, wie Jan sich von seiner armen Geliebten abwendet, während umgekehrt der alte Nick jetzt die Zuneigung des Mädchens gewinnt, welches die geheimnisvolle Wandlung im Wesen beider sehr wohl spürt. Aber auf die entscheidende Frage, ob sie ihn nun auch so lieben könne wie Jan, bleibt sie stumm. Sie liebt eben doch mit ihrem ganzen Wesen nur den einen, trotz allem. Es gibt keinen Grund dafür, es ist einfach so («I cannot help it», sagt sie zweimal). Nicht weil Nick alt und hässlich ist, könnte sie ihn nicht heiraten, sondern weil ihre Seele immer bei Jan sein wird.

Es spricht ein gewisser Fatalismus aus dieser Erzählung Jeromes. Er bejaht die entscheidende Macht des seelischen Bereiches, mit dessen Wesensart wir uns aber wohl oder übel einfach abfinden müssen. Es gibt hier für ihn keine Selbsterziehung, keine erfolgreiche Arbeit an sich selbst und keine langsame Wandlung zum Guten oder Bösen hin. So sagt Nicholas zu sich selbst:

«I shall not go with Jan's soul, I feel it; my own soul will come back to me. I shall be again the hard, cruel, mean old man I was before . . .» (p. 99).

Andererseits wurzelt die wirkliche und grosse Liebe in der innersten und nicht mehr fassbaren Existenz des Menschen, sie ist nicht jeder Schwankung des Gefühls und der äusseren Umstände unterworfen.

Diese Geschichte zeichnet sich durch drei Vorzüge aus: die Straffheit des Handlungsablaufs, welche alles Unwesentliche beiseite lässt; die Dichte

der Atmosphäre und Einfachheit des Ausdrucks. Deshalb gehört sie zu Jeromes besten Erzählungen, wenn auch das Gedankliche zugunsten der kräftigen, holzschnitthaften Schilderung in den Hintergrund tritt.

THE CITY OF THE SEA⁵² ist eine Fischersage. Sie erzählt, wie die Bewohner der reichen «Town of seven towers» ihren Schwur brachen, indem sie ihre ehemaligen Feinde zwar zum festlichen Versöhnungsgelage einluden, nachher aber schmählich niedermetzten. Die Strafe Gottes blieb nicht aus. Die Stadt wurde durch eine furchtbare Flutwelle überdeckt und vernichtet. Nur das Kloster blieb auf hohem Felsenriff bestehen. Und noch heute wandeln die Mönche nächtlicherweile um das zerfallene Gotteshaus, um den Herrn um Gnade für die Bestraften zu bitten.

Diese Erzählung steht in vielen Beziehungen im Gegensatz zu THE WOMAN OF THE SAETER, die zu Beginn dieses Kapitels behandelt wurde. Dies ist nicht mehr eine Mischung von Sage und höchst objektivem Reisebericht, sondern es ist die mit innerster Anteilnahme verbundene Wiedergabe eines schrecklichen Geschehens. Auffallend ist vorerst einmal die Anwendung einer feierlich-bemessenen, an den biblischen Ausdruck (im Sinne der «Authorised Version») sich anlehrenden Sprache:

«Thus the town prospered till there came a nighth when it did evil in the sight of God and man... Many a bloody fight raged now without and now within its wall of twelve stones' thickness. Many a groan of dying man, many a shriek of murdered woman, many a wail of mangled child, knocked at the Abbey door upon its way to Heaven...» p. 263'64).

«Then and evil voice arose in the town, and said: 'Who are these that have come among us to share our land? Are not the stones of our streets red with the blood of wife and child that they have slain? Do men let the wolf go free when they have trapped him with meat? Let us fall upon them now that they are heavy with food and wine, so that not one of them shall escape.'» (p. 266).

Man wird nicht nur durch einzelne Ausdrücke wie «an evil voice arose», «let us fall upon them», «no harm shall come to us from them» in die gewichtige und feierliche Atmosphäre etwa des alten Testaments versetzt, sondern auch durch die überpersönliche Bildhaftigkeit des Stils, die auf jede Individualisierung verzichtet («an evil voice», «share our land», «do men let the wolf go free»). Es geht in erster Linie um das Geschehen als solches, nicht um die Darstellung einzelner Charaktere. Das

⁵² In SKETCHES IN LAVENDER, BLUE AND GREEN (1897).

Unrecht der Menschen, die Strafen der Gerechtigkeit Gottes und deren Ueberwindung durch das Erflehen seiner Barmherzigkeit sind die Grundpfeiler der Handlung. «The Town of seven towers» steht für jede menschliche Gemeinschaft irgend eines Zeitalters, das Verbrechen des Mordes ist von einer zeitlosen Gegenwärtigkeit. Nicht um den interessanten Spezialfall wie in THE WOMAN handelt es sich hier, sondern um den der Sünde immer wieder verfallenen Menschen schlechthin.

Gegenüber jenen, welche die Wahrheit dieser Ereignisse bezweifeln, nimmt Jerome selbst Stellung. Gleichsam wie ein alter, lebenskluger Erzähler kommt er in Eifer und gibt dann seiner persönlichen Interpretation bewegten Ausdruck:

«There be some, I know, who say that this is but a legend; ... But such are of the blind, who see only with their eyes. For myself I see the white-robed monks, and hear the chanting of their mass for the souls of the sinful men of the town of seven towers. For it has been said that when an evil deed is done, a prayer is born to follow it through time into eternity, and plead for it. Thus it the whole world clasped around with folded hands both of the dead and of the living, as with a shield, lest the shafts of God's anger should consume it.» (p. 270).

So endet diese Sage nicht irgendwann in der Vergangenheit, sondern in der Gegenwart, wie das ja bei dergleichen Erzählungen oft der Fall ist. Aber wir stehen nicht nur einer der üblichen Floskeln, sondern dem persönlichen B e k e n n t n i s des Autors gegenüber, der durch den Glauben dort sieht, wo andere nichts zu sehen vermögen. Die überzeitlichen Gesetze göttlichen und menschlichen Wirkens haben ebenfalls für ihn selbst und seine Zeit Gültigkeit. Er nimmt sich nicht aus, sondern er betrachtet auch seine eigene Person als sündiges Glied der Menschheit. Nur so lässt sich der überraschende Schluss erklären, durch den auch der Leser unvermittelt angesprochen und in die Handlung miteinbezogen wird: «God grant good men may say a mass for us.»

Trotz dieser durchaus persönlichen Note ist THE CITY OF THE SEA eine seiner abgerundeten Erzählungen. Es ist kein moralisierendes Fieber zu spüren, sondern es wird uns ein für Jerome feststehender, schwerwiegender Tatbestand von allgemeinsten Gültigkeit vorgelegt. Erst gegen den Schluss hin beginnen wir das Miteinbezogenensein des Einzelnen zu spüren, und erst mit dem letzten Worte weitet sich die Geste zur alles umfassenden Gebärde. Die gesetzte Feierlichkeit der Sprache, welche auf jede Kaprice

verzichtet, ist der gradlinigen und gewichtigen Handlung durchaus angemessen. Sie gibt dem Ganzen von der ersten Seite an die ihm eigene feierliche Atmosphäre. —

Aus den zahlreichen Erzählungen haben wir jene ausgelesen, welche am deutlichsten die Merkmale Jeromescher Erzählkunst aufweisen. Jede einzelne Geschichte ausführlich zu besprechen, wäre ein müßiges Unterfangen, da die nicht besprochenen Werke zum Teil durchaus unbefriedigend ausgefallen sind und oft nur Versuchscharakter haben⁵³. Zudem würde dadurch der bisherigen Interpretation, die wir kurz zusammenfassen wollen, kaum ein wesentlich neuer Zug eingefügt.

Die Stoffwahl in Jeromes Erzählungen ist auffallend. Das Unerklärliche, Zwielfichtige und Hintergründige übt eine ganz besondere Anziehungskraft auf ihn aus und steht in den meisten Fällen im Mittelpunkt des Geschehens. Entscheidend ist aber, dass der Dichter diesen Stoff nicht nur des äusseren Effektes wegen heranzieht; er ist nicht nur Mittel zum Zweck. Vielmehr ist für Jerome auch das Ungewöhnliche, das Ausser- und Uebernatürliche eine Realität, und er geht in keinem Falle darauf aus, sie zu verdächtigen oder zu bezweifeln. Ja noch mehr: diese Realität besteht für ihn nicht ausserhalb des Menschen, sondern sie gehört im Gegenteil zu seinem Wesen, zu seiner Existenz. — Es ist ferner auch auffallend, dass diese die menschliche Erkenntnis übersteigenden Kräfte in der Regel positiver Natur sind und nur in wenigen Einzelfällen — etwa in *THE WOMAN OF THE SAETER* und in der Person von Nicholas Snyders — als dämonisch bezeichnet werden können. In *THE CITY OF THE SEA* steigert sich die Haltung des Erzählers gegenüber dem Uebernatürlichen sogar zu einem persönlichen Bekenntnis zu den Grundwahrheiten des Christentums, während in *JOHN INGERFIELD* die moralischen Forderungen noch sehr stark in der Erzählung als solcher verwoben bleiben.

Jerome weist sich in diesen Kurzgeschichten auch über eine vielfältige Erzählertechnik aus. Ein höchstes Mass von Objektivität zeigt er in dem Berichte aus den norwegischen Bergen. Auf die erzählerisch interessante Mischung der zwei verschiedenen Berichtsebenen ist bereits hingewiesen worden. Sie ist am ausgeprägtesten in *THE MATERIALISATION OF CHARLES AND MIVANWAY*, taucht aber auch in *MALVINA OF BRITTANY* und anderen Werken immer wieder auf. — Be-

⁵³ Wie etwa *HIS EVENING OUT* (später unter dem Titel *THE CELEBRITY* als Bühnenstück erschienen), *THE LESSON*, *THE PHILOSOPHER'S JOKE*.

sondere Hervorhebung verdient die Fähigkeit, den Leser persönlich anzusprechen und für seine Erzählung zu interessieren. Es geschieht dies auf höchst subtile Weise, die den Aussenstehenden ohne «Gewaltanwendung» in das Spannungsfeld einzubeziehen weiss. Vor allem aber schafft der leise, unaufdringliche Humor des Erzählers jene Atmosphäre, der sich der Leser ohne Zögern überlässt.

So spicht aus diesen Kurzgeschichten eine dichterische Kraft, die weit über die humoristische Leistung in *THREE MEN IN A BOAT* hinausgeht und deren Gewalt sich wohl kein Leser ganz zu entziehen vermag. —

III. Die Skizzen als Mittel indirekter Gesellschaftskritik ⁵⁴

Eine grosse Zahl von Jeromes Kurzgeschichten hat skizzenhaften Charakter. Sie stellen nicht sorgfältig durchkonstruierte, abgerundete Einheiten dar. Es wird vielmehr eine bestimmte Situation aus dem weiteren Zusammenhang herausgegriffen und während einer kurzen Zeitspanne ins grelle Licht gesetzt. Darum setzt die Handlung meist willkürlich ein, um dann in der Regel auch ein überraschendes Ende zu nehmen. Ein beliebiges Glied der menschlichen Gesellschaft wird zu einem scheinbar beliebigen Zeitpunkt seiner Existenz herausgegriffen und ins Rampenlicht gestellt. Dieses Herausgreifen erfolgt jedoch durchaus nicht wahllos, es ist nicht dem Zufall verhaftet. Meistens geht es darum, mit dem ausgesonderten Objekt zugleich auch einen ganz bestimmten Aspekt des individuellen oder gesellschaftlichen Lebens zu isolieren und kritisch zu betrachten. Hand in Hand damit geht notwendigerweise eine überdurchschnittliche Schärfe der Beobachtung und des Ausdrucks, deren Wirkung sich von der behaglichen Ruhe der bereits besprochenen Erzählungen scharf abhebt.

Aus den SKETCHES haben wir THE MATERIALISATION OF CHARLES AND MIVANWAY und THE CITY OF THE SEA bereits besprochen, da sie den Rahmen der übrigen Geschichten dieses Sammelbandes sprengen. Es kann sich hier natürlich nicht darum handeln, alle Skizzen einzeln zu untersuchen; um unnötige Wiederholungen zu vermeiden muss eine repräsentative Auswahl, verbunden mit der Darstellung der entscheidenden inhaltlichen und stilistischen Fragen, genügen.

BLASE BILLY ist ein junger Mann der besseren Gesellschaft, der durch nichts überrascht oder gar aus dem Gleichgewicht gebracht werden kann. Erstaunlicherweise verliebt er sich aber in die vermögenslose Miss Lovell und heiratet sie auch. Sie ist eines jener Geschöpfe, die nur in der Luft der neuesten Mode, der «dinners» und vornehmen «parties» zu leben vermögen. Nach einiger Zeit wird Billy unheilbar krank. Er wünscht aber, dass seine Frau weiterhin die täglichen Einladungen befolge und nicht bei

⁵⁴ SKETCHES IN LAVENDER, BLUE AND GREEN, 1897.

ihm zu Hause sitzen bleibe. Die Gesellschaft jedoch legt ihr das bald als Härte aus, weshalb die Einladungen auch immer spärlicher werden. So verlässt seine Frau denn jeweils sein Haus, um an der nächsten Strassenecke wieder aus der Kutsche zu steigen und heimlich zurückzukehren. Dieser «Betrug» endet erst mit dem Tode ihres Mannes.

Die in der Ichform erzählte Skizze ist arm an äusserer Handlung. Umso mehr geht sie darauf aus, die zwei Hauptpersonen sowie die Besonderheiten ihres Lebens und Milieus zu erfassen. Blasé Billy (the Hon. William Cecil Wychwood Stanley Drayton) ist ein Mensch von unübertrefflicher Gleichgültigkeit gegenüber allem, was an ihn herangebracht wird. Er ist für nichts zu begeistern. Es gibt im Gespräch keinen Gegenstand, für den er irgendwelche Wärme zeigen würde. Dazu kommt, dass er über alle wichtigen Personen der Gesellschaft und ihre intimen Angelegenheiten lückenlose Auskunft weiss. Im Verlaufe eines Gesprächs kommt auch das Reisen zur Sprache, wobei die von Billy hingeworfenen Bemerkungen charakteristisch sind:

«'You fish?', I said.

'I was never sufficiently imaginative', he answered.

'You travel a good deal?' I suggested . . .

'I should go about more', he said, 'were I able to see any difference between one place and another.'

'Tried Central Africa?' I inquired.

'Once or twice', he answered; 'it always reminds me of Kew Gardens.'

'China?' I hazarded.

'Cross between a willow-pattern plate and a New York slum', was his comment.

'The North Pole?' I tried, thinking the third time might be lucky.

'Never got quite up to it', he returned. 'Reached Cape Hakluyt once.'

'How did that impress you?' I asked.

'It didn't impress me', he replied.

The Talk drifted to women and bogus companies, dogs, literature, and such-like matters. I found him well informed upon and bored by all.

'They used to be amusing', he said, speaking of the first named, 'until they began to take themselves seriously. Now they are merely silly.'» (p. 53/54).

Trotz allem ist er aber nicht unbeliebt. Er hat seine Augenblicke, in denen er als guter Gesellschafter und nützlicher Ratgeber zu glänzen weiss. Jerome selbst kommt zum Schluss: «Shortly described, one might have likened him to a Gaiety Johnny with brains. He was capital company after dinner, but in the early morning one avoided him.» (p. 55). Die Ge-

sellschaft hat sich also ihre Meinung gebildet, und die Sache ist damit für sie erledigt. Billy aber lässt es sich einfallen — wie wir bereits wissen — etwas ganz Unerwartetes, Unverständliches zu tun: er verliebt sich. Aber nicht genug damit. Seine Geliebte hat überhaupt kein Vermögen, ihr Vater ist «stone broke». Und zu alledem kann sie nur mit Hilfe makelloser Kleidung die Tatsache ihrer nur sehr durchschnittlichen Schönheit verbergen. Natürlich übersteigt das Unterfangen Billys jedes Verständnis der massgebenden Kreise. Der scheinbar unbeeinflussbare Mann zeigt sich plötzlich von einer ganz anderen Seite. — Seine Frau versteht es aber wenigstens, sich einwandfrei zu kleiden und in allem die Regeln der Gesellschaft zu befolgen:

«... and she dressed to perfection. In character she was the typical society woman: always charming, generally insincere. She went to Kensington for her religion and to Mayfair for her morals; accepted her literature from Mudie's and her art from the Grosvenor Gallery; and could and would gabble philanthropy, philosophy, and politics with equal fluency at every five-o'clock tea-table she visited. Her ideas could always be guaranteed as the very latest, and her opinion as that of the person to whom she was talking.» (p. 56/57).

Und schliesslich sei die Meinung von Mrs. Bund («the painter's wife») zitiert, die an Prägnanz nichts zu wünschen übrig lässt:

«She is a woman to whom life could bring nothing more fully satisfying than a dinner invitation from a duchess, and whose nature would be incapable of sustaining deeper suffering than that caused by an illfitting costume.» (p. 57).

Miss Gerty Lovell ist also ein Musterbeispiel von oberflächlicher Haltlosigkeit; alles ist Leere, Abhängigkeit und innere Oede. Da ist nichts zu spüren von persönlicher Ueberzeugung, Kraft und Wärme. Das Urteil der kleinen Mrs. Bund ist hart, schneidend und scheint in seiner Treffsicherheit endgültig zu sein.

Mit der erbarmungslosen Blossstellung der «typical society woman» wird aber nicht nur unser spezieller Fall der Gerty Lovell berührt. Sie ist ja nur Vertreterin einer Lebenshaltung, die für grosse Kreise in gleichem Masse Gültigkeit hat. Jerome will zweifellos an dieser ganz bestimmten Schicht der menschlichen Gemeinschaft Kritik üben, indem er ihr eigentliches Gepräge in mitleidsloser Schärfe blossstellt.

Aber der Autor lässt es nicht bei dieser Kritik (auf deren Form wir noch zu sprechen kommen müssen) bewenden. Auch im Falle der «Hon.

Mrs. Drayton, née the elder Miss Lovell» gibt es Dinge, die den Rahmen des Ueblichen sprengen. Zwar gelangen diese nicht an das Ohr der Oeffentlichkeit. Der Erzähler aber — als intimer Familienfreund der Draytons — weiss von gar erstaunlichen Entdeckungen zu berichten. Er muss es nicht nur erleben, dass die beiden sich wirklich in grosser Liebe zugetan sind, sondern er ist auch Zeuge, wie die Auswirkungen dieser Liebe geradezu groteske Formen annehmen. Die Krankheit des Mannes zwingt Mrs. Drayton, allein auszugehen. Sie wagt es vorerst nicht, einfach zu Hause zu bleiben, denn «as Lady Gower said, there was no earthly need for his wife to constitute herself a prisoner» (p. 63). Aber es zeigt sich eine neue Kraft, der selbst das Machtwort einer Lady Gower nicht mehr gewachsen ist:

«But the Honourable Mrs. Drayton achieved not the success of former seasons. Her small talk grew so very small, that even Park Lane found it unsatisfying. Her famous laugh rang mechanically. She smiled at the wisdom of dukes, and became sad at the funny stories of millionaires. Society voted her a good wife but bad company, and confined its attentions to cards of inquiry.» (p. 63).

Lady Gower's Gebot muss der Herrschaft der Liebe weichen. Der Glanz der Feste und der Witz des Gespräches vermag die Wunde nicht zu heilen, beides sinkt zur Bedeutungslosigkeit herab. Was aber soll Mrs. Drayton tun, wenn ihr kranker Gatte keine Rücksicht wünscht, sondern ihr zuliebe das Opfer des Alleinseins auf sich nehmen will? So bleibt ihr nichts anderes übrig, als zu seiner Beruhigung die bereits bekannte traurige Komödie zu spielen, von der ausser dem Erzähler und der Nurse niemand etwas ahnt. Billy glaubt, sie amüsiere sich in der Gesellschaft, währenddem diese selbst ihre Meinung nun geändert hat und es beschämend findet, dass sie als Frau eines kranken Mannes jeden Abend mit der Kutsche von ihm weg zu den Festen fahre. So ist es nicht verwunderlich, wenn man sich nach dem Tode Billys erzählt, seine Frau hätte in der kritischen Stunde von einem Balle weggeholt werden müssen. Aber auf die Frage des Freundes, ob es nun nicht an der Zeit wäre, die Dinge in der Oeffentlichkeit richtigzustellen, gibt sie die sehr erstaunliche Antwort:

«'I would rather you didn't', she answered. 'It seems like making public the secret side of one's life.'»

'But', I urged, 'they will think —'

She interrupted me.

'Does it matter very much what they think?' (p. 69).

Der letzte Satz lässt erkennen, wie grundlegend sich die ehemalige Miss Lovell geändert hat. Sie selbst hält jetzt die Gesellschaft nicht mehr für fähig, die Kraft des Herzens zu begreifen, ganz abgesehen davon, dass sie es unter ihrer Würde hält, dem Geschwätz zuliebe auf ihr kostbarstes Geheimnis zu verzichten. —

Jerome hat in dieser Skizze also eine doppelte Absicht. Vorerst will er einmal die geistige Haltung der höheren Gesellschaft an Hand der zwei Hauptgestalten schildern. Dann aber wird die gehaltlose Oberflächlichkeit durch die Kräfte der Liebe und des persönlichen Opfers überwunden. Was uns aber vor allem überrascht ist die Tatsache, dass die Ueberwindung nicht durch einen Einbruch von aussenstehenden Personen erfolgt, sondern dass gerade die ursprünglich «musterhaftesten» Glieder durch das Hervorbrechen innerster Kräfte über das Farblose und Durchschnittliche hinauswachsen. Es geht also ein optimistischer Zug durch diese Skizze. Jerome betrachtet die Glieder dieser Gesellschaft durchaus nicht als verloren. Er glaubt vielmehr an die jedem Menschen innewohnenden Mächte des Guten und hofft auf ihren Sieg. —

Wir haben bereits auf die wichtigsten Merkmale von Jeromes Vorgehen hingewiesen. Vor allem greift er mitten ins Leben hinein. Ohne lange Umschweife wird darum der Leser gleich zu Beginn Billy gegenübergestellt:

«It was towards the end of August. He and I appeared to be the only men left to the Club. He was sitting by an open window, the Times lying on the floor beside him. I drew my chair a little closer and remarked:

'Good morning.'

He suppressed a yawn, and replied, 'Mornin' — dropping the 'g'. The custom was just coming into fashion; he was always correct.

'Going to be a very hot day, I am afraid', I continued.

'Fraid so', was the response; after which he turned his head away and gently closed his eyes.» (p. 51).

Er charakterisiert sich also weitgehend selbst und erweckt bereits durch seine Gesprächshaltung einen ganz bestimmten Eindruck. Die Schlüsse des Lesers werden erst in zweiter Linie durch die Bemerkungen des Autors bestätigt («He was always correct»). Das Gespräch zieht sich aber über mehrere Seiten hin; eine begreifliche Hartnäckigkeit des Erzählers ermöglicht die Fortführung des Dialogs und verdeutlicht damit gleichzeitig die Gestalt des blasierten und von allem gelangweilten Herrn der höheren Gesellschaft. Für Jerome hat Billy aber auch noch eine weitere Funktion.

Er ist gleichsam die Linse, durch welche das Licht auf bestimmte andere Aspekte konzentriert wird:

«He was a useful man to have about one. In matters of fashion one could always feel safe following his lead. . . . and upon social paths, as guide, philosopher, and friend, he was invaluable. He knew everyone, together with his or her previous convictions. He was acquainted with every woman's past, and shrewdly surmised every man's future. He could point you out the coal-shed where the Countess of Glenleman had gambolled in her days of innocence; . . . He knew at what houses it was inadvisable to introduce soap, and at what tables it would be bad form to denounce political jobbery. He could tell you off-hand what trade-mark went with what crest, and remembered the price paid for every baronetcy created during the last twenty-five years.» (p. 54/55).

Erst bei näherem Hinsehen erkennt man, was eigentlich alles in dieser Beschreibung steckt: der Hinweis auf die Macht der Konvention in bezug auf Kleidung, Benehmen und Weltanschauung; die Macht des Geldes und der gesellschaftlichen Stellung. Die Objektivität des Berichtes ist aber nur eine scheinbare, denn es geht ein leicht spöttischer Ton durch alle diese Aussagen. Wie ungeheuer wichtig ist es doch, sich in vornehmer Umgebung keine Schnitzer zu leisten; wie dankbar ist man darum für jede sichere Führung durch das Labyrinth der ungeschriebenen Gesetze! Und wie berechnet ist die Verbindung der Countess of Glenleman mit dem «coal-shed», in welchem sie «in her days of innocence» herumtollte. So kann der Erzähler seine Kritik anbringen, ohne unmittelbar in den Vordergrund treten zu müssen.

Das gleiche ist in bezug auf die bereits zitierte Schilderung der Gerty Lovell zu sagen. Auch dort erfasst die Kritik die ganze hinter ihr stehende Welt. Wie der Leser gegenüber Billy wohl keine durchwegs ablehnende Haltung einnimmt, so spürt er auch in bezug auf seine Gattin eine gewisse Zuneigung. Die Schuld daran trägt die Art und Weise, wie Jerome sie beschreibt:

«The sunlight was not too kind to her, but at evening parties, where the lighting has been well considered, I have seen her look quite girlish. At her best she was not beautiful, but at her worst there was about her an air of breeding and distinction that always saved her from being passed over.» (p. 56).

Das ist ein Musterbeispiel dessen, was man «understatement» nennt. Die negative Aussage «the sunlight was not too kind to her» nimmt den Leser

eher noch für die etwas «Zukurzgekommene» ein, ungeachtet der spitzen Formulierung «where the lighting has been well considered». Das «not beautiful» wird sogleich wieder kompensiert durch das nachfolgende «but at her worst there was about her an air of breeding and distinction». Dazu kommt, dass nach dem bereits bekannten pointierten Urteil der Mrs. Bund der Erzähler eine Bemerkung einschleibt, die bereits eine Wendung ahnen lässt und gleichzeitig die Spannung erhöht:

«At the time I should have said he epigram was as true as it was cruel, but I suppose we none of us quite know each other.» (p. 57).

Damit vollführt Jerome die entscheidende Wendung, die aus der Oberflächlichkeit heraus in die Tiefen der menschlichen Existenz führen soll. Er zeigt aber auch hier keine Absicht, irgendwelche psychologischen Erklärungen abzugeben. Die Tatsachen müssen genügen. Indem er die Erzählersituation beibehält, gibt er seiner eigenen Überraschung über die innere Wandlung der Miss Lovell in wenigen trockenen Worten Ausdruck, die aber zugleich noch einmal das ganze Geschehen umfassen:

«She interrupted me.

'Does it matter very much what they think?'

Which struck me as a very remarkable sentiment, coming from the Hon. Mrs. Drayton, née the elder Miss Lovell.» (p. 69).

Damit findet die Skizze ihren plötzlichen Abschluss. Der für die Beleuchtung ausersehene Lebensabschnitt ist nun abgerollt, und der Vorhang kann wieder fallen. Was Mrs. Drayton und die sie umgebende Gesellschaft weiterhin tun, ist belanglos. Das Entscheidende wurde berichtet, und weitere Ergänzungen erübrigen sich.

So zeigt Jerome in diesen Sketches die hohle Aufgeblasenheit und unechte Grösse der «Society» auf, handle es sich um «Kleider (und Geld) machen Leute», die Heirat als Finanztransaktion, den rigorosen Standesunterschied oder den lächerlichen Gesellschaftsklatsch, wobei es ihm aber nicht am optimistischen Glauben an das überall verborgen wirksame Gute und Wahre fehlt⁵⁵.

Es sind aber nicht nur die Kräfte des Guten und Edlen, die hier zur Geltung kommen. Auch das Böse und Dämonische wirkt unter diesen

⁵⁵ Theodor Vetter nennt die SKETCHES «prächtige Satiren auf die Anschauungen und Sitten der höheren Gesellschaft» (Der Humor in der neueren englischen Literatur, p. 24).

Menschen, die sich doch sonst — wie es scheint — jenseits von Gut und Böse glauben. Jerome bringt an Hand der Geschichte THE CHOICE OF CYRIL HARJOHN auch dieses Problem zur Darstellung, wobei man nicht mehr so sehr von einer Gesellschaftskritik (im Sinne einer ablehnenden Haltung) sprechen könnte, als vielmehr von einem Versuch der Gesellschafts *a n a l y s e*.

Cyril, der reiche und glänzend begabte junge Mann der höheren Gesellschaft, wurde in der «wohlgeordneten Kaserne» (well ordered barrack) des 19. Jahrhunderts erzogen. Voller Ideale und guter Vorstätze tritt er ins grosse Leben ein. Dort aber verfällt er rettungslos einer gesellschaftlichen Abenteurerin, die ihn durch ihre üppige Schönheit an sich zu fesseln weiss. Ihr Vater ist ein aus dem Gefängnis entlassener, heruntergekommener Jude. Cyril liebt sie in keinem Augenblick seines Lebens, im Gegenteil. So sagt er eines Tages zu seinem Freunde:

«I think her', he replied, ... 'the embodiment of all that is evil in womanhood. In old days she would have been a Cleopatra, a Theodora, a Delilah. To-day, lacking opportunity, she is the «smart woman» grubbing for an opening into society — and old Fawley's daughter.'» (p. 76).

Und trotzdem nimmt sie Besitz von ihm. Er kann ihr nicht entfliehen, obschon er weiss, dass er ihr nur als Mittel zum Zwecke dient. Sie gibt das gegenüber seinem Freunde sogar in zynischer Offenheit zu:

«Why don't you save him? Have you no influence over him? Tell the Saint to keep him; I don't want him. You heard what I said to him last night. I shall only marry him for the sake of his position, and the money he can earn if he likes to work and not play the fool. Tell him what I have said; I shan't deny it.'» (p. 79).

Vergeblich versucht Cyrils Freund — der die Geschichte auch erzählt — diese unsinnige Verfallenheit aufzulösen. Er muss es sogar erleben, selbst ausgelacht und verhöhnt zu werden. Der unglückliche Cyril wirft ihm vor, dass er bis jetzt eben nur seine eine Seite gesehen und sich so einer Täuschung hingegeben habe.

«You think me a grand gentleman, because I talk big, and am full of noble sentiment. Why, you idiot, the Devil himself could take you in. He has his fine moods, I suppose, talks like a saint, and says his prayers with the rest of us.'» (p. 80).

Nach aussen steht also der junge Mann zu seiner Haltung. Aber gerade die Heftigkeit seiner Sprache verrät die innere Qual und Unruhe. Er spürt in sich die Macht des Dämonischen, die von ihm Besitz ergriffen hat und deren Realität ihm brennend bewusst ist. Der letzte Satz ist geeignet, den biedereren Idealisten zu ernüchtern und in Schrecken zu versetzen, denn er verdächtigt selbst das, was wir als Ausdruck des Guten und Reinen zu werten gewillt sind.

Diese Ereignisse geben Jerome wiederum Gelegenheit, prinzipielle Gedanken anzuknüpfen, die einen weiteren Einblick in seine weltanschauliche Haltung erlauben. Sie seien hier zu Handen einer späteren Untersuchung kurz skizziert. Jerome dokumentiert erneut seine Ueberzeugung, dass der Mensch in seiner Natur ein höchst komplexes Wesen sei, welches von den Mitmenschen niemals völlig begriffen werden kann. Dem Reiche des Guten steht der Herrschaftsanspruch des Bösen kraftvoll gegenüber. Neben dem Staunen und der Bewunderung für das, was im Leben von Blasé Billy und Gerty Lovell vor sich geht, steht das Entsetzen und die Abscheu im Falle Cyrils und der Geraldine Fawley. Die schon so oft angetroffene optimistische Haltung Jeromes wird hier mit jenen hintergründigen Geschehnissen konfrontiert, die sich jeder endgültigen menschlichen Erklärung entziehen. Es ist aber wichtig, dass Jerome das Böse an diese Welt gebunden glaubt, während das Gute ewig Bestand haben wird.

«If there be any future for man beyond this world, it is the good that is in him that will live. The other side of him is of the earth; it is that he will leave behind him.» (p. 84) ⁵⁶.

Das Ende der Skizze ist vieldeutig. Es bleibt dem Leser vorbehalten, Cyrils Tod näher auszulegen und Ursache und Wirkung festzustellen. Jerome belässt es beim einfachen Bericht, was aber in diesem Falle die Spannung nur erhöhen kann: um sich der endgültigen Katastrophe zu entziehen, reist Cyril plötzlich nach Indien ab. Zufällig liest der Erzähler einige Monate später in der Zeitung die Notiz, dass Miss Fawley nach Calcutta abgereist sei, und er rechnet aus, dass sie gerade einen Tag bevor Cyril Indien wieder verlässt, dort angekommen sein muss. Zufall oder Berechnung? Niemand kann es mit Sicherheit sagen. Und wieder einige

⁵⁶ Das deckt sich insofern mit seinem Bekenntnis in *THE CITY OF THE SEA*, als er dort der Ueberzeugung Ausdruck gibt, dass, «when an evil deed is done, a prayer is born to follow it through time into eternity, and plead for it» (p. 270).

Zeit später hört der Erzähler von einem Bekannten, dass Harjohn durch einen Unglücksfall ums Leben gekommen sei:

«At a shooting-party, up at some Rajah's place. Must have caught his gun in some brambles, I suppose. The bullet went clean through his head.» (p. 85/86).

Hat der Unglückliche wirklich diesen Unfall erlebt, oder hat er das Ende in der Verzweiflung selbst gesucht? Das Letztere scheint uns wahrscheinlicher, obschon sich Jerome über das wirkliche Geschehen nicht weiter äussert.

In den SKETCHES finden sich aber nicht nur der so viel diskutierten höheren Gesellschaft verhaftete Menschen. Wenn diese zu Ende des 19. Jahrhunderts auch in grossem Masse Gegenstand der dichterischen Beschäftigung war, so leuchtet Jerome doch auch in ganz anders geartete Lebenskreise hinein. So in THE MAN WHO WENT WRONG. Es geht hier um die Wandlung eines einfachen, gutherzigen Menschen zum religiösen Fanatiker. Der «outside bookmaker» Jack Burridge hat eine offene Hand und ein offenes Herz für alle, niemand bittet ihn vergebens um Hilfe. Aber eines Tages gerät er in die Fänge einer extremen religiösen Sekte. Von einem Mitglied wird er so lange bearbeitet, bis er seine alten Gewohnheiten aufgibt (besonders Rauchen und Trinken führen geradewegs zur Hölle!) und ein gänzlich neues, strenges und verkrampftes Leben zu führen beginnt. Es erinnert an gewisse puritanische Grundsätze, wenn man ihm gegenüber — gemäss dem Bericht von Jacks alter Mutter — in folgender Weise argumentiert:

«Next week she come agen for somethin' else, and stopped and talked to 'im about 'is soul in the passage. She told 'im as 'e was a-goin' straight to 'ell, and that 'e oughter give up the bookmakin' and settle down to a respec'ble, God-fearin' business. At fust e' only laughed, but she lammed in tracts at 'im full of the most awful language; and one day she fetched 'im round to one of them revivalist chaps, as fair settled 'im.» (p. 200/201).

Das neue «God-fearin' business» besteht nun im Führen einer Pfandleihanstalt, die ihm allem Anschein nach ein beträchtliches Einkommen sichert. Dazu kommt eine radikale Verminderung seiner Ausgaben: niemand wird mehr unterstützt, the «drinkin', improvident lot» soll selbst für sich sorgen. So schafft er sich eine neue Stellung innerhalb seiner Gesellschaft, tyrannisiert seine Verwandtschaft und die armen Teufel, die auf

seine Darlehen angewiesen sind, und fühlt sich über alle hoch erhaben. Dieser Stolz findet seine Wurzel in der Ueberzeugung, dass er «gerettet» sei. Die letzte Unterredung mit dem Erzähler endet folgendermassen:

«At last, taking a religious paper from his pocket, and pointing to a column, he blurted out:

'You don't take any interest in the Lord's vineyard, I suppose, sir?'

I glanced at the part of the paper indicated. It announced a new mission to the Chinese, and heading the subscription list stood the name, «Mr. John Burridge, one hundred guineas.»

'You subscribe largely, Mr. Burridge', I said, handing him back the paper.

He rubbed his big hands together. 'The Lord will repay a hundredfold', he answered.

'In which case it's just as well to have a note of the advance down in black and white, eh?' I added.

His little eyes looked sharply at me; but he made no reply, and, shaking hands, I left him.» (p. 202/203).

Auch hier ist die Kritik trotz der beherrschten Ausdrucksweise deutlich, umso mehr, als jetzt der pharisäische Egoismus der herzlichen Selbstlosigkeit früherer Jahre gegenübersteht. Jack Burridge wird zur Karikatur eines religiösen Menschen, denn er klebt am Wort und hat die Gesinnung nicht. Seine guten Taten entspringen der Berechnung des materiellen Anspruches gegenüber Gott («The Lord will pay a hundredfold») und dem Verlangen nach einer Vormachtsstellung unter den Menschen, die alle von seiner Freigebigkeit hören sollen. Auch diese Skizze beginnt und endet unvermittelt. Mit scharfen Konturen steht der Mensch der Güte und jener der unsozialen Herzlosigkeit vor dem Leser, dem es auch hier wieder überlassen bleibt, die Schlussfolgerungen selbst zu ziehen. Die Nachahmung des Dialektes zeigt, dass der Autor den Eindruck des objektiven Berichtes zu stärken sucht. Sein Urteil hat er allerdings im Titel formuliert: **THE MAN WHO WENT WRONG.**

Damit ist schliesslich auch deutlich geworden, dass die Skizzen sich in Absicht und Durchführung von den bisher behandelten Erzählungen ganz wesentlich unterscheiden. Das rein erzählerisch-fabulierende Moment tritt zugunsten der eindringlichen, unpoetischen Beleuchtung der gegebenen Realität zurück. Entscheidend ist aber doch, dass Jerome hier die Kritik vornehmlich in das Gewand objektiver Berichte kleidet, der direkten Polemik ausweicht und so einer dichterischen Haltung treu bleibt. Die Themawahl, die offensichtlich zweckbedingte Art der Durchführung und

gelegentliche Bemerkungen des Erzählers lassen hingegen den Zustand der Auseinandersetzung mit der Gesellschaft deutlich erkennen.

So tritt mit diesen SKETCHES das Element der Gesellschaftskritik auch im Bereiche des Erzählerischen in den Vordergrund, nachdem Jerome in bereits früher erschienenen Werken ⁵⁷ diese Probleme in direkter und zum Teil polemischer Weise aufgegriffen hat. Es wird nun immer offensichtlicher, dass Jeromes Schaffen in steigendem Masse durch die Auseinandersetzung mit seiner Zeit bestimmt wird, sei es auf dem Gebiete des Essays, des Bühnenstückes oder des Romans. Diese Entwicklung erreicht ihren Höhepunkt in den beiden Nachkriegsromanen ALL ROADS LEAD TO CALVARY (1920) und ANTHONY JOHN (1922), während — von wenigen Ausnahmen abgesehen ⁵⁸ — die Werke, in denen das Erzählerische vor allem um seiner selbst willen gepflegt wird, von nun an kaum mehr von Bedeutung sind.

⁵⁷ NOVEL NOTES, 1893; IDLE THOUGHTS, 1889.

⁵⁸ Etwa PAUL KELVER, 1902; MALVINA, 1916.

IV. Die direkte Auseinandersetzung in den NOVEL NOTES

Besonders in den 1893 erschienenen NOVEL NOTES wird es deutlich, dass Jerome immer wieder um der direkten kritischen Beleuchtung gewisser Probleme und Zustände willen zur Feder gegriffen hat, ohne dabei der literarischen Form grosse Aufmerksamkeit zu schenken⁵⁹. Es handelt sich meist um die Darstellung einer gegenseitigen Unterhaltung von Freunden, die eine ganze Reihe von kleinen Geschichten verschiedenster Art in sich schliesst. Es lässt sich kein klarer Plan erkennen, und die Themen werden scheinbar willkürlich gewechselt, wobei sich die zur Illustration der Meinungen vorgebrachten Schilderungen — im Gegensatz etwa zu den SKETCHES — keineswegs über einen sehr mässigen Durchschnitt erheben. Vereinzelte gute Leistungen vermögen daran nichts zu ändern. Wir wollen aber trotzdem auf die NOVEL NOTES näher eingehen, weil sie erstmals unmittelbaren Einblick in Jeromes persönliche Haltung gewähren, einer betont kritischen Blickrichtung entspringen und darum für die Beurteilung seines Gesamtwerkes wertvoll sein können. Zwei Themen stehen schon hier im Vordergrund: die Armut als soziales Problem und die Situation der Literatur und Literaturkritik.

Mit unverhohlener Selbstironie sagt einer der Gesprächspartner:

«I don't think we scribbling fellows ever fully grasp how much we owe to 'the poor'. Where would our angelic heroines and our noble hearted heroes be if it were not for 'the poor'? We want to show that the dear girl is as good as she is beautiful. What do we do? We put a basket full of chickens and bottles of wine on her arm ... and send her round among the poor.» (p. 66).

Dieser Seitenhieb auf jene Schriftsteller, die — so paradox es auch tönen mag — auf ihre Art vom Vorhandensein der Armen und Hilfsbedürftigen profitieren, dient aber nur als Einleitung zu einer ungleich schärferen Abrechnung mit der tatsächlichen Pseudo-Wohltätigkeit, wie sie von gewissen Kreisen der gesellschaftlichen Sitte gemäss praktiziert

⁵⁹ Weitere Beispiele: TEA-TABLE TALK, 1903; THE ANGEL AND THE AUTHOR AND OTHERS, 1908.

wird. Jerome ist überzeugt, dass es Leute gibt, die in allen scheinbar grossartigen Leistungen zugunsten der Armen nur ihre eigene Person suchen. So lässt er eine alte Dame, die eine neu Villa kaufen möchte, folgende Worte sprechen:

«I am becoming an old woman, and my past life has not, perhaps, been altogether well spent. It is my desire to atone for the — er — follies of my youth by an old age of well-doing, and to that end it is essential that I should be surrounded by a certain number of deserving poor. I had hoped to find in this charming neighbourhood of yours the customary proportion of poverty and misery, in which case I should have taken the house without hesitation . . . They (the poor) must be within easy driving distance or they are no good.» (p. 70/71).

Die Armen dienen also nicht nur als willkommene Objekte zur Erfüllung einer gesellschaftlichen Mode, sondern sie sind sogar willkommener und gesuchter Anlass zur Wiedergutmachung eines moralisch fragwürdigen Lebens und zur Abreagierung eines allfälligen Schuldgefühls. Gleichzeitig zeichnet sich die erwähnte Dame aber auch durch eine sittliche Primitivität sondergleichen aus, weil ihr jede echte Gesinnung, jedes echte Gefühl des Mitleids oder der Liebe abgeht. Bis ins einzelne Wort hinein ist ihre Rede durch selbstherrlich-geschäftsmässige Kälte bestimmt («It is essential that . . .», «the customary proportion . . .»). Die Antwort des Agenten aber setzt diesem Handel die Krone auf:

«I'll tell you what we could do . . . There's a piece of waste land on the other end of the village that we've never been able to do much with, in consequence of its being swampy. If you liked, we could run you up a dozen cottages on that, cheap — it would be all the better their being a bit ramshackle and unhealthy and get some poor people for you, and put into them . . . We would get you some nice, clean, grateful poor, and make the thing pleasant for you . . .»

Und das Resultat? Die vornehme Dame besucht ihre Armen jeden Nachmittag und diese segnen sie ob ihrer Güte und nennen sie Lady Bountiful.

Solche Darstellungen haben nichts mehr mit freundlichem Humor zu tun. Vielmehr sind sie eindeutiger Angriff, vorgetragen mit dem Mittel kräftiger *Satire*, der jede versöhnliche oder gar heilende Wirkung abgeht. Das jeden ehrlichen Menschen empörende «Tun-als-ob» scheint immer wieder über die Idee wahrer Caritas den Sieg davon zu tragen. Darum will Jerome hier mehr als nur auslachen. Er will dem Unechten

und Verlogenen die Maske vom Gesicht reißen, um dadurch dem Guten und wirklich Grossen erneut Geltung zu verschaffen. JOHN INGERFIELD (bereits im folgenden Jahre veröffentlicht) gibt seiner Auffassung von der wahren Nächstenliebe beredten Ausdruck. — In einer an Ruskin erinnernden und ans Pathetische grenzenden Weise versucht er immer wieder, das Bild des unbekannten Armen heraufzubeschwören, und in solchen Augenblicken ist seine Sprache kraftvoll und eindrucklich⁶⁰.

«They bleed and fall in silence... Nature with her terrible club, 'Survival of the Fittest'; and Civilisation with her cruel sword, 'Supply and Demand' beat them back, and they give way inch by inch, fighting to the end. But it is in a dumb, sullen way, that is not sufficiently picturesque to be heroic... I have known the poor to die in that same, grim, silent way — ... not the poor who march in processions with banners and collection boxes; ... but the poor that you don't know are poor until the tale is told at the Coroner's inquest — the silent proud poor who wake each morning to wrestle with Death till night time, and who, when at last he overcomes them, and, forcing them down on the rotting floor of the dim attic, strangles them, still die with their teeth tight shut.» (p. 78/79).

Deutlich nimmt Jerome gegenüber den zeitgenössischen naturwissenschaftlichen und wirtschaftspolitischen Theorien eine negative Haltung ein. Ihre Schlagwörter sind nur Umschreibungen für die erbarmungslosen Mächte dieser Welt. Wie Ruskin wendet sich auch er von der Masse ab, um sich dem Schicksal des Einzelnen zuzuwenden^{60a}.

Auch in der Literaturkritik zeigt sich die Umkehrung der natürlichen Rangordnung. Auch hier macht es den Anschein, als ob der Mensch vom handelnden und wirkenden Subjekt zum unverständigen Objekt herabgewürdigt werde. Absolute Gesetze werden verkündet, jedes Mass wird überschritten:

«I am so tired about this eternal cackle about books', said Jephson; 'these columns of criticism to every line of writing; these endless books about books; these shrill praises and shrill denunciations; ... There is no soberness, no sense at all. One would think, to listen to the High Priests of Culture, that man was made for literature, not literature for man...'» (p. 288).

⁶⁰ Es folgt z. B. auch die Darstellung eines Einzelfalles, der dem berühmten Fall Michael Collins in Ruskins «Sesame and Lilies» kaum nachsteht.

^{60a} Jerome bleibt aber nicht bei der negativen Kritik, sondern versucht, eine Möglichkeit der Ueberwindung dieser Zustände zu zeigen. Das kommt vor allem im nächsten und im letzten Kapitel zur Darstellung.

und ferner:

«'They (books) are things side by side with beef and mutton, the scent of the sea, the touch of a hand, the memory of a hope... Yet we speak of them as though they were the voice of life instead of merely its faint echo... But we do not write 'tales' now; we prepare 'human documents' and dissect souls.'» (p. 288).

Wieder bricht hier dieselbe Grundhaltung wie bei der sozialen Frage durch. Jerome wehrt sich gegen die Entwürdigung des einzelnen Menschen, über den sich gewisse Hohepriester der Kultur so erhaben glauben⁶¹. Er ist der Meinung, dass in der Relation Literatur-Mensch das einzelne Glied der menschlichen Gemeinschaft das Primäre und Zentrale sei, dem alles andere zu- aber nicht übergeordnet ist. Der Mensch ist Träger des wirklichen Lebens, in vielen Büchern aber wird ihm eine konstruierte Scheinwelt vorgespiegelt, die den Anspruch auf Gültigkeit erhebt.

Wertvoll ist in diesem Zusammenhange Jeromes Ansicht über das Ziel des Schriftstellers. Gerade weil die Menschheit — nach seiner Meinung — in ihrer überwältigenden Mehrheit Leid, Not und Bitterkeit selbst erfahren hat, ergibt sich für den Schriftsteller die Notwendigkeit, Freude zu bereiten. So antwortet eine Krankenschwester auf den Vorschlag, über ihre Erlebnisse ein Buch zu schreiben:

«... it can only be the people who have never known suffering who can care to read of it. If I could write a book, I should write a merry book — a book that would make people laugh.» (p. 182).

Es ist durchaus wahrscheinlich, dass dieser Gedanke Jerome zum Schreiben vieler humoristischer Artikel, Erzählungen, Skizzen usw. veranlasst hat. Andererseits ist jedoch nicht anzunehmen, dass seine grössten und bekanntesten diesbezüglichen Werke ausschliesslich auf diese Ursache zurückzuführen wären. Gerade in *THREE MEN IN A BOAT* scheint uns die rein künstlerische Freude an der humoristischen Situation als solcher von weitaus entscheidenderer Bedeutung zu sein.

Die *Novel Notes* enthalten, formal gesehen, zwei Elemente, die aber beide erst noch der weiteren Pflege und Ausbildung bedürfen. Das

⁶¹ In einer andern ironischen Bemerkung über die Kritiker heisst es: «... I pointed out to her that there already existed a numerous body of specially-trained men employed to do nothing else but make disagreeable observations upon authors and their works...» (*Novel Notes* p. 3).

Skizzenhafte (vergleiche die SKETCHES) und das Essayistische gehen noch kunterbunt durcheinander, wie es die Laune des oft etwas gezwungen wirkenden Gespräches mit sich bringt. Eindeutig steht die Kritik im Vordergrund, die formale Leistung beschränkt sich auf die nur episodenhafte Ausarbeitung einzelner Höhepunkte. Eine solche Art der Durchführung kann natürlich nicht befriedigen. Auch Jerome sucht deshalb andere Wege, seiner Kritik und persönlichen Stellungnahme Ausdruck zu geben. Wir haben bereits die Skizzen als originelle Lösung kennen gelernt. In den zahlreichen Essays aber rundet sich die Vielfalt der Äußerungen zum eigentlichen Weltbild des Autors.

V. Jeromes Weltbild im Spiegel seiner Essays

Die Essayform gibt Jerome eine befriedigende Möglichkeit der unverhüllten Aussage. Es handelt sich hier vor allem um die drei Sammelbände *IDLE THOUGHTS OF AN IDLE FELLOW* (1889), *THE SECOND THOUGHTS OF AN IDLE FELLOW* (1898) und *IDLE IDEAS IN 1905* (1905). Im weiteren sind auch die *SIX ESSAYS* (1891) und einzelne Aufsätze in den von ihm herausgegebenen Zeitschriften von Wichtigkeit. In diesen Werken nimmt Jerome zu allen wichtigen Problemen Stellung, denen sich der Mensch seiner Zeit gegenüber sieht; die Gesamtheit der Äußerungen ergibt mit den bereits gewonnenen Erkenntnissen ein deutliches Bild seiner weltanschaulichen Haltung.

Bevor wir aber zur Darstellung der einzelnen Fragen übergehen, möchten wir die formale Seite abklären. Die nun bereits bekannte Haltung unseres Autors lässt die Vermutung aufkommen, dass wir hier wohl kaum eine Uebernahme der klassischen Essayform werden erwarten können, ganz abgesehen davon, dass im Verlaufe des 18. und 19. Jahrhunderts eine deutliche Tendenz zur Auflockerung der strengen Form und des konzentrierten Gedankengebäudes festzustellen ist. Schon Addison und Steele verfolgten mit der Herausgabe des *Spectator* unter anderem einen eminent gesellschaftlichen Zweck. Ihre Gedanken sollten weiteste Verbreitung finden und möglichst viele Leser erfassen. So wird schon in diesen Essays ein persönlicher Gesprächston sichtbar, der auch den weniger Gebildeten zu fesseln vermag, während z. B. Bacons kühle, knapp formulierte und streng logisch aufgebaute Gedankenfolgen wohl nur eine begrenzte Zahl von Lesern zu gewinnen vermochten.

Es mag im Verlaufe unserer Untersuchung deutlich geworden sein, dass Jerome wohl mit Erfolg die Rolle des objektiven Berichterstatters zu übernehmen versteht, jedoch immer wieder versucht, seine persönliche Haltung durchscheinen zu lassen. Da musste ihm die Form des Essay — für welche die bewusste Subjektivität des Verfassers charakteristisch geworden ist — sicher eine willkommene Lösung bieten. Hier kann er das Problem, welches ihn zum Schreiben zwingt, an Hand eines eigenen Erlebnisses aufrollen, weiterspinnen, von allen möglichen (meist uner-

warteten) Seiten beleuchten und so den Leser zur Mitarbeit anregen⁶². Er kann aber auch all seine Fähigkeiten spielen lassen und den Leser durch humoristische Ueberraschungen unterhalten oder durch aphoristische Kürze verblüffen. In der Tat hat Jerome so eine ganze Reihe von höchst eigenwilligen und eindrucklichen Essays geschaffen, die auch in formaler Hinsicht durchaus befriedigen. Leider hat er sich aber auch auf diesem Gebiete durch den anfänglichen Erfolg dazu verleiten lassen, die neugewonnene Form übermässig auszubeuten. Dadurch mischen sich unter die guten Leistungen in steigendem Masse solche recht zweifelhafter oder gar minderwertiger Natur —, zerdehntes, oberflächliches und uninteressantes Gerede, an dem niemand Freude haben kann.

Im folgenden wollen wir den Essay ON BEING HARD UP⁶³ in seinen Grundzügen beschreiben, um an Hand dieses Beispiels Aufbau und Technik der IDLE THOUGHTS etwas näher kennen zu lernen. Das gibt uns auch die Möglichkeit, nachher dann vor allem das weltanschauliche Moment in den Vordergrund zu stellen.

ON BEING HARD UP . . . Es ist für den guten Essay wohl unerlässlich, den Leser schon durch einen geschickten Titel zu interessieren, der bereits den Gedanken andeuten und auch eine gewisse Spannung wecken soll. Dieser und ähnliche Titel⁶⁴ erfüllen ihre Aufgabe zweifellos in hohem Grade. Je vertrauter die durch den Titel angedeutete Situation dem Leser ist, desto stärker wird sich dieser angesprochen fühlen. Damit schlägt schon das Thema als solches eine Brücke vom Schreibenden zum Leser. Aber anderseits führt gerade dessen Vertrautheit und Alltäglichkeit zur Frage, was man denn schon über so etwas Triviales werde aussagen können. Damit ist die Neugierde des Lesers geweckt, und der Titel hat seine Funktion erfüllt.

Den ersten Sätzen des Essay wird mit Recht allgemein grosse Bedeutung beigemessen. Sie bilden oft den Prüfstein, und wer diese Klippe nicht zu überwinden vermag, wird die Scharte nur mit Mühe wieder auswetzen können. So wie wir Jerome kennen, dürfte es ihm nicht schwer fallen,

⁶² Verschiedentlich hat Jerome darauf hingewiesen, dass es heute darum gehe, den Einzelnen wieder zum Denken zu bringen.

⁶³ I. TH., p. 11—19.

⁶⁴ Z. B. ON BEING IN LOVE, ON CATS AND DOGS, ON EATING AND DRINKING, ON THE ART OF MAKING UP ONE'S MIND, ON THE MINDING OF OTHER PEOPLE'S BUSINESS, etc.

diese erste Aufgabe zu meistern. In unserem Beispiel beginnt er nach dem Titel folgendermassen:

«It is a most remarkable thing, I sat down with the full intention of writing something clever and original; but for the life of me I can't think of anything clever and original — at least, not at this moment. The only thing I can think about now is being hard up. I suppose having my hands in my pockets has made me think about this. I always do sit with my hands in my pockets, except when I am in the company of my sisters, my cousins, or my aunts; and they kick up such a shindy — I should say expostulate so eloquently upon the subject — that I have to give in and take them out — my hands I mean. The chorus to their objections is that it is not gentlemanly. I am hanged if I can see why.» (p. 11).

Der Leser wird gleich mit einer Behauptung empfangen, die er natürlich auf den Titel bezieht. Möglicherweise aber findet er diese Formulierung etwas übertrieben; «being hard up» ist doch eine allgemeine Erfahrung, der kaum die Qualifikation «most remarkable» zugesprochen werden kann. Man ist auf die nähere Begründung gespannt und liest weiter, um dann zu merken, dass der erste Satz wohl kaum mit dem Titel zusammengebracht werden kann, denn er ist offenbar antizipierend gemeint und bezieht sich auf die im folgenden beschriebene Tatsache der Unfähigkeit des Autors, etwas Gescheites und Originelles hervorzubringen. Mit absoluter Sicherheit ist allerdings nicht auszumachen, welche Kombination gelten soll. Auf jeden Fall wird der Leser durch diese doppelte Bezogenheit der ersten markanten Aussage kräftig angesprochen und in eine ganz bestimmte, erwartungsvolle Haltung versetzt ⁶⁵.

Im zweiten Satz fehlt es nicht an leiser Selbstironie, wenn der Autor mit einem Unterton der Entrüstung bekannt gibt, dass ihm — trotz seiner guten Absicht — keine rechte Idee einfallen will. Die Herleitung seines im Titel angetönten Problems aus der Tatsache, dass er im Augenblick gerade die Hände in seinen Taschen versorgt hält, ist sehr geschickt.

⁶⁵ Andere unmittelbare Einleitungen (in I. TH.):

— ON CATS AND DOGS: «What I've suffered from them this morning no tongue can tell. It began with Gustavus Adolphus.»

— ON BEING SHY: «All great literary men are shy. I am myself, though I am told it is hardly noticable.»

Oft dient ein kurzes Gespräch als Einleitung (vgl. ON THE ART OF MAKING UP ONE'S MIND in THE SECOND THOUGHTS). Manchmal scheint der erste Satz überhaupt nichts mit dem Problem zu tun zu haben: vgl. ON THE TIME WASTED IN LOOKING BEFORE ONE LEAPS (S. TH., p. 215), ON THE MOTHERLINESS OF MAN (S. TH., p. 271).

Zudem gibt sie ihm die Möglichkeit, vom Thema abzuschweifen und einige ironische und bissige Bemerkungen daran zu knüpfen. Ein Vorgehen, das für ihn typisch ist. Auch hier wird natürlich mit dem Trick der Doppelsinnigkeit gespielt: «they kick up such a shindy . . . that I have to give in and take them out — my hands I mean⁶⁶». Und wenn Jerome schliesslich seinem Aerger in kräftigen Worten Luft macht, («I am hanged if I can see why»), so hat er wohl zum mindesten die männlichen Leser auf seiner Seite.

Nach dieser erfrischenden Einführung geht die Diskussion über die Vorteile und Notwendigkeiten, die Hände in der Tasche zu haben, munter weiter. Es fehlt nicht an psychologisch geschickten und doch unmittelbar kräftigen Anspielungen:

«But let us put our hands in our trousers' pockets, and let there be some small change in the right hand one and a bunch of keys in the left, and we will face a female post-office clerk.» (p. 12).

Wie wird das Gespräch aber wieder auf unsere Frage zurückgeführt? Dies geschieht ganz einfach und logisch mit der Feststellung:

«It is a little difficult to know what to do with our hands, even in your pockets, when there is nothing else there.» (p. 12).

Die Atmosphäre des Dialogs mit dem Leser wird noch verstärkt durch das Einschleusen persönlicher biographischer Details:

«I can speak with authority on the subject of being hard up. I have been a provincial actor. If further evidence be required, which I do not think likely, I can add that I have been a «gentleman connected with the press». I have lived on fifteen shillings a week, I have lived a week on ten, owing the other five; and I have lived for a fortnight on a great-coat.» (p. 12).

Der etwas harte Ton, in dem sie vorgebracht werden, gibt gleichzeitig dem Gegenstand eine Wichtigkeit, die ihm vom Leser aus gesehen nicht ohne weiteres zukommt. Die dadurch entstandene Inkongruenz ruft deshalb einer komischen Wirkung. Vom Autor aus gesehen — der unter

⁶⁶ Ein anderes bekanntes Beispiel in: ON BABIES: «Oh yes, I do — I know a lot about 'em. I was one myself once — though not long, not so long as my clothes. They were very long, I recollect, and always in my way when I wanted to kick. Why do babies have such yards of unnecessary clothing?» (I. Th., p. 113).

diesen geschilderten Verhältnissen wohl sehr gelitten hat — mag es eher als eine Art Galgenhumor erscheinen.

Aber das Armsein hat auch Vorteile. Nichts bringt uns so sehr dazu, den Wert des Geldes zu schätzen, als dessen Mangel. Nachdem der Autor diese Tatsache ausführlich illustriert hat, fährt er aber im nächsten Abschnitt folgendermassen fort:

«There have been a good many funny things said and written about hardupishness, but the reality is not funny, for all that. It is not funny to have to haggle over pennies. It isn't funny to be thought mean and stingy. It isn't funny to be shabby, and to be ashamed of your address. No, there is nothing at all funny in poverty — to the poor. It is hell upon earth to a sensitive man; and many a brave gentleman, who would have faced the labours of Hercules, has had his heart broken by its petty miseries.» (p. 14).

Der Umschwung ist deutlich. Wenn wir vorher in Uebereinstimmung mit dem Autor das Gespräch nicht vollkommen ernst genommen haben, so wird es jetzt zu einer durchaus ernsthaften Angelegenheit. Wenn wir bisher einem eher oberflächlichen Geplänkel unsere Aufmerksamkeit schenken, so geht es jetzt in die nackte Realität einer Frage, unter der zahllose Menschen körperlich und seelisch leiden. Die fünfmalige Versicherung «it is not funny» macht es deutlich genug. Wir wissen bereits um Jeromes Kampf für den Armen. Diese Frage geht als ein *ceterum censeo* durch alle seine Werke. Es bleibt aber nicht bei der theoretischen Darstellung. Diese nimmt im Gegenteil meist den kleineren Raum ein, um der bildhaften Behandlung mehr Platz zu lassen. Das ist in den Essays eine sehr häufige Erscheinung. Das Gedankliche gipfelt dabei häufig in Formulierungen von aphoristischer Kürze und Prägnanz:

«Being poor is a mere trifle. It is being known to be poor that is the sting.» (p. 14).

Jerome ist überzeugt, dass der Armgewordene sich in den Augen der Gesellschaft eines unverzeihlichen Schnitzers schuldig macht, welcher dann auch durch Verachtung und Ausschluss aus der Gemeinschaft bestraft wird. Einzig die Zeit vermag die Wunde des Ausgestossenen zu lindern. Nach einer Verteidigung der Pfandleihanstalten stellt er fest: «There are degrees in being hard up. We are all hard up, more or less — most of us more. Some are hard up for a thousand pounds; some for a shilling»

(p. 18). um dann dem Leser schliesslich bekanntzugeben, dass er selbst Geld nötig habe:

«Just at this moment I am hard up myself for a fiver. I only want it for a day or two. I should be certain of paying it back within a week at the outside, and if any lady or gentleman among my readers would kindly lend it me, I should be very much obliged indeed. They could send it to me, under cover to Messrs. Field and Tuer, only, in such case, please let the envelope be carefully sealed. I would give you my I.O.U.⁶⁷ as security.» (p. 19).

So unbeschwert wie der Anfang des Essays ist auch das Ende. Damit ist die Abrundung vollzogen. Nach der gewichtigen Anklage im mittleren Teil findet er wieder einen natürlichen und ungezwungenen Ausklang⁶⁸.

Damit dürfte klar geworden sein, dass Jerome mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln arbeitet, um den Leser zu unterhalten, zu fesseln und um ihn vor allem mit jenen Gedankengängen kritischer und weltanschaulicher Natur bekanntzumachen, die ihm auf der Seele brennen. Das Thema ist nicht nur glücklich gewählter Stoff für ein geistreich unterhaltendes Gespräch. Es ist vielmehr recht häufig ein in viel tieferen Schichten begründetes Anliegen. Ausgehend von den Sorgen und Problemen des Alltags, schlägt er den Bogen zu den grossen Zusammenhängen menschlicher Existenz, um nicht selten in das Ueberzeitliche und Unendliche einzumünden. So ist es verständlich, dass wir gerade in den vielen Essays, denen er eine eigene Form gegeben, umfassende Auskunft über sein Weltbild erhalten. Die vielen positiven Vorschläge zur Lösung grundsätzlicher Probleme lassen immer wieder auf die für Jerome massgeblichen Grundkonzeptionen schliessen. Die Bühnenstücke und Ro-

⁶⁷ I. O. U. — I owe you (Ausdruck für «Quittung»).

⁶⁸ Natürlich finden sich auch andere Lösungen. Es fehlt nicht an Beispielen, wo sich Jerome am Schluss zu einer pathetischen Geste hinreissen lässt, wie etwa in *ON BEING IN LOVE*: «Ah, those foolish days, those foolish days, when we were unselfish, and pure-minded; those foolish days, when our simple hearts were full of truth, and faith, and reverence! Ah, those foolish days of noble longings and of noble strivings! And oh, these wise, clever days, when we know that money is the only prize worth striving for, when we believe in nothing else but meanness and lies, when we care for no living creature but ourselves!» (I. TH., p. 70/71).

Häufig ist auch jene Art des Abschlusses, in dem er die Brücke vom menschlich Begrenzten zum Unbewussten und Unendlichen schlägt: *ON THE WEATHER*: «The thoughts that we can clearly grasp are very little thoughts — that two and two make four — that when we are hungry it is pleasant to eat — that honesty is the best policy; all greater thoughts are undefined and vast to our poor childish brains. We see but dimly through the mists that roll around our time-girt isle of life, and only hear the distant surging of the great sea beyond.» (ib. p. 84).

mane bilden hingegen eher die Plattform für die Diskussion von Spezialfragen⁶⁹.

Jerome K. Jerome hat sich an unzähligen Stellen seines Werkes zu weltanschaulichen Fragen geäußert. Es kann sich hier jedoch nicht um eine vollständige Zusammenstellung seiner diesbezüglichen Äußerungen handeln. Eine Beschäftigung mit den für Jerome wichtigsten Fragen muss genügen. — und auch so wird die Untersuchung noch umfangreich genug ausfallen.

«There are giants and dragons in every age, and the golden casket that they guard is not so easy to win as it appears in the story books⁷⁰». Die Welt ist also alles andere als ein Ort geruhssamer Existenz. Im Gegenteil: sie ist ein Kampfplatz, und keinem bleibt die persönliche Anstrengung und Not erspart. In ihr geschehen die Verbrechen (THE CITY OF THE SEA), sie ist die Bühne, auf der das Böse Gestalt und Form annimmt, um gegen die Mächte des Guten zu kämpfen (THE CHOICE OF CYRIL HARJOHN).

Nach Jerome wird die Welt — um noch eine besonders wichtige Kritik zu erwähnen — durch das überhebliche Geschrei und die Ruhmsucht vieler Menschen in einen Jahrmarkt, «a pandemonium of charlatans and quacks» verwandelt, weil jeder auf seine eigenen Verdienste pocht:

«I am the greatest cheese-monger, I am the greatest soldier, I am the greatest statesman, I am the greatest poet... I am the greatest patriot. We are the greatest nation.»⁷¹

Die scharfe Ablehnung solcher Verabsolutierungen zeigt sich etwa im folgenden Ausrufe des Autors: «Bah! How we all yell! How we brag and bounce and beat the drum and shout!» —

Allem Dunklen und Bedenklichen steht aber die Ueberzeugung gegenüber, dass der Mensch über diese Verhältnisse hinauszuwachsen vermag. Dann ist die Welt nicht mehr nur eine Stätte harter Arbeit, sondern «a stately temple wherein man may worship, and where, at times, in the dimness his groping hands touch God's»⁷². Zwar ist Jerome überzeugt,

⁶⁹ Wertvolle Angaben sind auch der Autobiographie MY LIFE AND TIMES zu entnehmen. Da Gutkess sich sehr eingehend mit diesem Buche beschäftigt hat, erübrigt sich hier eine nähere Untersuchung.

⁷⁰ I. TH., p. 44.

⁷¹ SIX ESSAYS, p. 213/4.

⁷² II. TH., p. 27.

dass jeder einzelne den Weg durch die Fährnisse dieser Welt insofern allein finden muss, als er von keinem andern Menschen Rat oder Hilfe erwarten kann:

«Over the sea of life each must guide the helm for himself, and none can give us aid or council; for no one knows, nor ever has known, the pathway over that trackless ocean . . . And God be with us on the waters.» ⁷³

Aber wie der Wunsch «And God be with us . . .» anzeigt, glaubt Jerome an die Existenz einer helfenden göttlichen Macht. Allerdings beklagt er sich darüber, dass die Menschen zu viel reden und zu wenig auf Gott hören, weshalb seine Stimme im allgemeinen Lärm irdischer Betriebsamkeit nicht mehr vernommen wird, denn:

«...amid the shrieking and the thumping of so many energetic ladies and gentlemen, the still, low voice of God himself, speaking to our souls, gets quite drowned.» ^{73a}

So ist Jerome auch der Ansicht, dass Gott zu jedem einzelnen Menschen spricht, der sich von der äusseren Welt löst und still in sich hinein horecht. *Daher steht der Trauer und dem Zorn über die innere Korruption und den unberechtigten Machtanspruch vieler das Vertrauen auf die letztlich siegenden und alles Dunkle überdauernden Kräfte des Guten gegenüber.* Das ist das grosse Spannungsfeld, von welchem, wie uns scheint, die ganze Existenz Jeromes umfassen ist. Von hier aus lassen sich auch viele scheinbare Widersprüche verstehen und deuten, die bei nur oberflächlicher Ueberlegung unlösbar scheinen. Sicher dürfen wir annehmen, dass Jerome nicht durchwegs in einem Zustand des Gleichgewichts verharrte, sondern sich innerhalb dieses Spannungsfeldes einmal mehr diesem oder jenem Pole zuwandte. Darum finden wir die Trauer neben der Hoffnung, den Zorn neben der Lebensfreude, die pessimistische neben der optimistischen Haltung, in welchem Masse sich diese Gemütszustände in einzelnen Werke auch immer manifestieren mögen, in welchem Grade sie auch immer als Impuls oder Hindernis für die künstlerische Gestaltung zu gelten haben.

⁷³ SIX ESSAYS, p. 229-30. Im gleichen Text heisst es auch: «The Sea of Life is vast and boundless, and no man knows its shores.» Dieses uralte Symbol wird von Jerome häufig zur Andeutung all' dessen verwendet, was vom Menschen als unbekannte und doch kraftvoll wirkende Macht verspürt wird.

^{73a} Ib., p. 231.

Bei Jerome ist dieses Eingespanntsein zwischen die Wirkrichtungen des Bösen und des Guten aber nicht nur ein passives Erleben. Es geht ihm vielmehr darum, durch persönliches Handeln einen Ausgleich zu schaffen oder doch zum mindesten eine bestimmte Art der Lösung des Konfliktes zu suchen und in der Öffentlichkeit zu postulieren. — eine Aufgabe, an der er mit zunehmender Hingabe gearbeitet hat, und die ihn schliesslich den Roman ANTHONY JOHN schreiben liess. Es gilt nun, vor dem Hintergrund dieser allgemeinen Situation die Bausteine für das weltanschauliche Gebäude Jeromes zusammenzutragen.

An frohem Lebensgefühl fehlt es nicht. «A new life begins for us with every second. Let us go forward joyously to meet it. We must press on, whether we will or no, and we shall walk better with our eyes before us than with them ever cast behind»⁷⁴. Mutigen Schrittes soll der Mensch vorwärtsschreiten, ohne der Vergangenheit allzu sehr nachzutrauern. Und wenn wir in unseren Zeiten oft am Leben verzweifeln wollen, so ist es eben nicht selten eine schwächliche Wehleidigkeit, die uns alles Unangenehme sinnlos übertreiben lässt⁷⁵. Viele haben darum den Sinn für das wirkliche Leid verloren, jenes Leid, welches seit Menschengedenken — wenn auch in verschiedenen Formen — schwerste Prüfungen auferlegt und die Menschen zu Boden drückt. Es ist das Leid von höchster Realität, die zur Auseinandersetzung und zum Opfer zwingt, ob wir es wollen oder nicht.

Dieser Zwang des Lebens führt verständlicherweise immer wieder zur Frage nach der Freiheit des Menschen. Bei Jerome wird sie weder tiefgründig diskutiert, noch findet sie eine philosophisch durchdachte Lösung. Für ihn manifestiert sich die Unfreiheit unserer Existenz vor allem im Gezwungensein zur unablässigen, oft freudlosen Arbeit. Sei es der arme Teufel aus dem East End, der Handwerker in der Kleinstadt oder der von der Gesellschaft anerkannte Künstler, der «educated slave» oder «the slave of fashion», alle mühen sich rastlos ab. «driven by the whip of necessity, an army of slaves»⁷⁶. Den modernen Theorien kann Jerome nicht glauben. Was ist damit für uns gewonnen, wenn wir untergehen

⁷⁴ I. TH., p. 165.

⁷⁵ Darüber äussert sich Jerome z. B. folgendermassen: «In old strong days men faced real dangers, real troubles every hour; they had no time to cry... Now in each snug protected villa we set to work to make wounds out of scratches. Every headache becomes an agony, every heartache a tragedy.» (S. TH., p. 157/58).

⁷⁶ S. TH., p. 124.

müssen, damit die Menschheit in irgend einem noch unbekannten fernen Zeitpunkt einmal die vollkommene Freiheit zu erlangen vermag? Sollen wir denn nur Dünger sein, um den Boden einer unbekannten glücklicheren Epoche zu bilden? Hat die Geschichte der Menschheit diese Annahme gerechtfertigt? Nach Jeromes Ansicht nicht. So bleibt denn nichts anderes übrig, als auch an einen in der Arbeit als solcher liegenden Wert zu glauben:

«What is left to us, but the hope that the work itself, not the result, is the real monument? Maybe, we are as children, asking, 'Of what use are these lessons? What good will they ever be to us?' But there comes a day when the lad understands why he learnt grammar and geography . . . So, perhaps, when we are a little more grown up, we too may begin to understand the reason for our living.»⁷⁷

Für Jerome steht aber, wie wir bereits wissen, der einzelne Mensch im Mittelpunkt. Ihm gilt seine grösste Aufmerksamkeit und Hingabe. An ihm beobachtet er die Schrullen und kauzigen Einzelfälle. Ihn beschreibt er als den von der Zivilisation gehetzten, ungenügend entlohnten Arbeitssklaven, den blasierten Nichtstuer oder das zum Guten oder Bösen sich wendende Einzelwesen. Auch hier sieht Jerome wieder zwei Seiten: neben der Kleinheit und Unzulänglichkeit des Menschen fehlt auch nicht seine Grösse und Würde. Wir haben dabei in JOHN INGERFIELD und THE MAN WHO WENT WRONG bereits erfahren, dass beide Möglichkeiten im selben Menschen vorhanden sind und in ihm zur Wirkung kommen möchten. Daraus ergeben sich zahllose Zwischen- und Uebergangsstufen der persönlichen Haltung, die den einzelnen verwirren und in ein Gefühl der Ohnmacht versetzen können, weil er nicht mehr zwischen eigenem Wollen und ungewolltem Getriebensein zu unterscheiden vermag. Jerome drückt diese Situation z. B. so aus:

«But again, a selfish, greedy man comes often, and sits in my clothes. A man who frets away his life, planning how to get more money — more food, more clothes, more pleasures for himself; a man so busy thinking of the many things he needs he has no time to dwell upon the needs of others . . . He is not a nice man, in any way. I wish, as I say, he would not come so often and sit in my clothes. He persists that he is I, and that I am only a sentimental fool, spoiling his chances. Sometimes, for a while, I get rid of him, but he

⁷⁷ S. TH., p. 148.

always comes back; and then he gets rid of me and I become him. It is very confusing. Sometimes I wonder if I really am myself.» ⁷⁸

Man könnte sich denken, dass die hoffnungslose Hintergründigkeit der menschlichen Natur jeden Glauben an menschliche Grösse zu ersticken vermöchte. Jerome hat sich aber nicht alle Hoffnung rauben lassen. Vielmehr ist er überzeugt, dass das Gute, wie das Gold, im Gestein unserer Unzulänglichkeiten verborgen liegt und alle Anstrengungen des guten Willens belohnt. Warum aber liegt das Gold nicht jedermann sichtbar an der Oberfläche? Hier hilft letztlich wieder nur der Glaube, dass auch das Böse einen Sinn habe und nicht Selbstzweck sei. Wenn daher «the pyramid of the world's evil» beinahe das Licht der Sonne verdeckt, so gibt es doch unzählige alltägliche und unauffällige Menschen, die im Stillen unaufhörlich Gutes tun und damit Sühne leisten. Sie sind die eigentlichen Helden («Yes, there are heroines out of fiction» ⁷⁹), und um ihretwillen wird sich der Menschheit immer wieder ein Strahl der Freude und der Hoffnung zeigen. Jerome glaubt also an eine aussermenschliche göttliche Gerechtigkeit und Güte, welche er einige Male sogar unmittelbar anruft ⁸⁰. Damit wird der einzelne in Beziehung zu einem übernatürlichen und ewigen Prinzip gesetzt, welches in der Regel den Grundanschauungen des Christentums entspricht. Die einzelmenschliche Existenz erhält so die letzte Verankerung und jene Sicherheit, welche die Welt allein nicht zu geben vermag ⁸¹.

Der einzelne arbeitet und lebt aber nicht nur für sich allein. Vielmehr ist er auch Glied der menschlichen Gemeinschaft und mit dieser aufs engste verbunden. Alles, was er tut, ist Mitarbeit am Bau des Universums, das durch die Summe der Kräfte aller Generationen aufgebaut wird: «We are so bound together that no man can labour for himself alone. Each blow he strikes in his own behalf helps to mould the Universe.» ⁸² Es

⁷⁸ S. TH., p. 27/28.

⁷⁹ S. TH., p. 263.

⁸⁰ Z. B. in ON THE NOBILITY OF OURSELVES: «For the sake of the army of just men and true, for the sake of the myriads of patient, loving women, for the sake oft the pitiful and helpful, for the sake of the good that lies hidden within us —, spare us, O Lord.» (S. TH., p. 270).

⁸¹ In seinem letzten Roman ANTHONY JOHN wird dies noch deutlicher zum Ausdruck gebracht: «Ever since I began to think I seem to have been trying to discover a meaning in life; and it seems to me that without God it is all meaningless and stupid.» (p. 127).

⁸² I. TH., p. 46.

ist des Menschen grösste und ursprünglichste Pflicht, vor allem für jene zu arbeiten, die nach ihm kommen werden. Jerome spricht darum von der Mutterschaft als dem Gesetze des Universums («Motherhood is the law of the Universe») und präzisiert: «The whole duty of man is to be a mother. We labour: to what end? the children — the woman in the home, the man in the community.»⁸³

Es liegt in der logischen Entwicklung dieses Gedankens, wenn sich Jerome häufig dem Problem der Familie und dem Verhältnis zwischen Mann und Frau zuwendet. Der häusliche Herd ist der Ort, wo der Mensch wirkliche Wärme und wahres Glück findet. In JOHN INGERFIELD finden wir z. B. die fruchtbare Arbeitsgemeinschaft von Mann und Frau dargestellt. Die aus konventionellen, gesellschaftlichen oder gar finanziellen Gründen geschlossene Ehe mit all ihren schwerwiegenden Folgen wird daher immer wieder als abschreckendes Merkmal der modernen Zeit angeprangert. Ihr wird die einfache, bescheidene aber glückliche Hausgemeinschaft gegenübergestellt, in welcher es durchaus nicht langweilig zuzugehen braucht, im Gegenteil:

«We each have a little Kingdom of our own, and it is there that our thoughts and hopes should lie. There, as King or Queen, we have to rule a turbulent but loving little band of subjects... There are riots to be suppressed, and law and order maintained.»⁸⁴

Die Erziehung der neuen Generation findet ebenfalls ihre entscheidenden Quellen und Impulse in der kleinen Welt der Familie. Die Aufgabe der Eltern und vor allem der Mutter ist gross. Aber sie muss geleistet werden auch wenn die moderne Frau sich dadurch um deren Erfüllung drückt, dass sie sich auf andere Dinge verlegt (z. B. Politik), die nicht in ihrem ursprünglichen Bereiche liegen. Der junge Mensch ist auf häusliche Gemeinschaft angewiesen, denn:

«... the only master from whom a lad can learn to be a God-fearing gentleman is his mother, and the only playground where a sturdy youngster can practise kindness as well as pluck is up and down the banisters and round the fire at home.»⁸⁵

⁸³ S. TH., p. 296.

⁸⁴ HOME CHIMES, No. 1, Febr. 1886, p. 80. Es ist erstaunlich, wie diese und andere Stellen in Jeromes Essays mit der Ansicht und Formulierung Chestertons übereinstimmen, der sich etwas später kräftig für die Reform der Familie eingesetzt hat (z. B. in WHAT'S WRONG WITH THE WORLD).

⁸⁵ HOME CHIMES, No. 13, 1887, p. 77.

Darum rät Jerome dem heiratslustigen jungen Freunde, zuerst einmal auf alles Aeusserliche und Unechte der grossen Gesellschaft zu verzichten und die dringendste Aufgabe zu lösen: «Make a home, lad, for the woman who loves you; gather one or two friends about you; work, think and play, that will bring you happiness.»⁸⁶ Umgekehrt hat aber auch die Jugend eine grosse Aufgabe, der sie nicht ausweichen darf. Sie muss das Erreichte übernehmen und darauf weiterbauen: «The world belongs to the young. Youth has no right to shirk its duties and responsibilities . . .»⁸⁷

Es ist bereits die wichtige Rolle der Frau angetönt worden, welche besonders in den Bühnenstücken einen grossen Platz einnimmt. Es steht für ihn fest, dass der wichtigste Platz der Frau nicht das Podium der Oeffentlichkeit ist. All die frauenrechtlerischen Strömungen seiner Zeit haben nur den einen Erfolg, dass sie Verwirrung schaffen und am eigentlich Entscheidenden vorbeigehen, ganz abgesehen davon, dass die Frau dabei nur zu verlieren hat. «The noblest and rarest of woman» ist für ihn immer noch jene, die gewillt ist, die Mutterschaft auf sich zu nehmen⁸⁸. Keine andere Aufgabe kann dieser gleichkommen, selbst wenn man fanatisch den neuen Lebensstil der «new woman» verkündet, mit dem Erfolg, dass die Frauen in die Fabrik gesteckt werden, denn: «the best and highest situation, that a woman can attain to is wife and mother in a happy home.»⁸⁹

Das heisst aber nicht, dass sich die Frau in der Fülle der häuslichen Arbeiten verlieren müsse. Wenn diese auch wichtig sind, so ist doch die Gattin mit ihren vielen persönlichen Qualitäten für das Wohlergehen der Familiengemeinschaft noch viel entscheidender: sie ist der gute Geist, den nichts anderes zu ersetzen vermag; sie ist das Zentrum, von dem aus die Kräfte in die Familie und ins ganze Volk ausstrahlen; selbst innerlich gross, stark und voller Hoffnung, vermag sie allein den Mann wieder zu jenen grossen Taten aufzurufen, deren er in früheren Zeiten fähig war. Denn der tausendfältige Drache herrscht auch jetzt wieder und niemand wagt es mehr, ihm den Kampf anzusagen: «We want to think of women,

⁸⁶ S. TH., p. 47.

⁸⁷ In THE NATION, New York, No. 2821, 1919, p. 103. Im gleichen Artikel zeigt sich übrigens ein gewisser Pessimismus, wenn Jerome in diesem ersten Nachkriegsjahre schreibt: «We look back at a youth that has no thought or care beyond Jazz-dances and the latest Charlie Chaplin film, and ask ourselves despairingly, 'Will they never come?」

⁸⁸ Vgl. Das Bühnenstück MISS HOBBS.

⁸⁹ HOME CHIMES, No. 28, 1888, p. 317/18.

not — as their own sex would show them — as Lore-Leis luring us to destruction, but as good angels beckoning us upward. They have more power for good or evil than they dream of.»⁹⁰ Die Frau wird von Jerome wieder als eine zentrale sittliche Macht angesprochen, in deren Dienst zu stehen für jeden mutigen Kämpfer eine Ehre bedeutet:

«Chivalry is not dead: it only sleeps for want of work to do. It is you who must wake it to noble deeds. You must be worthy of knightly worship. You must be higher than ourselves . . . Stand forth once more a queen in your royal robe of simple purity. A thousand swords, now rusting in ignoble sloth, shall leap from their scabbards to do battle for your honour against wrong. A thousand Sir Rolands shall lay lance in rest, and Fear, Avarice, Pleasure, and Ambition shall go down in the dust before your colours.»⁹¹

Der geschlossenen und kraftvollen Familiengemeinschaft steht die Frage nach dem Wesen und den Werten der Society, der Form der höheren Gesellschaft gegenüber. Es ist uns ja bereits bekannt, wie Jerome dieses Gebilde als hohl und leistungsunfähig verurteilt. Blasé Billy und vor allem seine Frau sind die bewundernswerten Ausnahmen, die dem Sumpf zu entrinnen vermögen. Jerome nimmt jedoch vor allem Anstoss an der Beziehungslosigkeit der Menschen untereinander. Hier handelt es sich nicht mehr um eine Gemeinschaft im besten Sinne des Wortes, sondern vielmehr um eine nichtssagende Anhäufung von Menschen um des «guten Tones» willen. So lässt er im Essay ON THE MOTHERLINESS OF MAN seinen alten Skeptiker ausrufen: «What is this 'Society' of which you all make so much ado? I have sampled it, and I find it unsatisfying. Analyze it into its elements, what is it? Some person I know very slightly, who knows me very slightly, asks me to what you call an 'At Home'.»⁹² Es ist nicht mehr das Individuum, das zählt, «the crowd is the thing wanted». Und was ist, vom Standpunkt der Society aus gesehen der Unterschied zwischen «one man in a black frock-coat and another»⁹³?

⁹⁰ I. TH., p. 67. — Diese Äusserungen lassen einen offensichtlichen Einfluss John Ruskins vermuten, welcher der Frau in ähnlicher Weise die Aufgabe der Führung zuschreibt (guiding function) und der ihre Macht mit folgenden Worten schildert: «But this is wonderful to me . . . to see the tender and delicate woman among you, with her child at her breast, and a power . . . purer than the air of heaven, and stronger than the seas of earth . . .» (Sesame and Lilies, Lecture II, §§ 67, 68, 92).

⁹¹ I. TH., p. 68 (ON BEING IN LOVE).

⁹² S. TH., p. 281.

⁹³ S. TH., p. 283.

Das führt uns zum Gespräch als dem wichtigsten Ausdruck gesellschaftlicher Haltung. Es ist seicht und seelenlos und vermag seine Funktion als Mittler zwischen den einzelnen Gliedern der Gesellschaft nicht mehr zu erfüllen. Alles bleibt unverbindlich und zusammenhanglos oder führt im schlimmeren Falle zum gehässig-lieblosen Herfallen über die lieben Bekannten⁹⁴. Auf jeden Fall ist dieses Gespräch nur noch eine Karikatur dessen, was es sein könnte und sollte:

«Conversation to be interesting, must be between people whose minds are open to one another. True converse is the greatest charm of life; but it can only take place between friends. The sort of 'talk' that one gives and receives in 'society' can only tire both parties, and what does Society give one beyond this mere trivial talk? Certainly not friendship; certainly not new ideas. Where the pleasure in it lies appears a mystery to me . . .»⁹⁵

Mit diesem Substanzverlust der Gesellschaft und ihrer Formen steht die Tatsache, dass die Menschen sich immer enger in den grossen Städten zusammendrängen, in engem Zusammenhang. Für Jerome ist das ein gegen die Natur gerichteter verwerflicher Akt, der den Menschen seines notwendigen persönlichen Lebensraumes beraubt:

«It seems to me almost wicked, that with untouched continents of fertile earth . . . we crowd and fester together in the cities of the world like ants upon a dust-heap . . . Man to be happy must move in harmony with Nature, not in opposition to her rules.»⁹⁶

Leider sind uns keine anderen Stellen bekannt, die über diesen wichtigen Punkt näher Aufschluss geben könnten, denn es wäre doch nun interessant zu erfahren, wie sich Jerome dieses Leben in «Harmony with Nature» vorstellt. Die Ablehnung der Grosstadt läuft damit, wie uns scheint, vor allem auf einen Vorwurf gegenüber der modernen Zivilisation

⁹⁴ In bezug auf die geschwätziges «Society-woman» heisst es etwa: «Her conversation is a running fire of spiteful remarks at the expense of every one she knows, and of sneers at the expense of every one she doesn't.» (S. TH. p. 287).

⁹⁵ IDLER, Vol. 10, 1896, p. 131 (LETTERS TO CHLORINDA).

⁹⁶ HOME CHIMES, No. 3, 1886, p. 236; Jerome weist darauf hin, dass schon die Kinder unter diesen unmöglichen Verhältnissen zu leiden haben: «... spring is not a success in cities. It is all very well in the country, as I have said, but in towns, whose population is anything over ten thousand, it most certainly ought to be abolished. In the world's grim workshops, it is like the children — out of place. Neither show to advantage amidst the dust and din. It seems so sad to see the little dirt-grimed brats, trying to play in the noisy courts and muddy streets. Poor little uncared-for, unwanted human atoms, they are not children.» (I. TH., p. 83).

hinaus, die in dieser besonderen Frage der Verteilung des zur Verfügung stehenden Raumes eben versagt hat. Aber nicht nur die Zusammenballung in den Städten entwürdigt die Menschen. Auch die *Land-schaft* wird mitsamt ihren Bewohnern durch den gierigen Griff des neuen Zeitalters geschändet und erniedrigt. Der folgende Ausschnitt ist ein eindrücklicher Versuch, die Situation dem Leser durch eine aussergewöhnliche stilistische Gestaltung unbarmherzig einzuhämmern:

«My memory travels to a weary land where dead ashes lie, and there is blackness — blackness everywhere. Black rivers flow between black banks; black, stunted trees grow in black fields; black withered flowers by black wayside. Black roads lead from blackness past blackness to blackness; and along them trudge black, savage-looking men and women; and by them black, old-looking children play grim, unchildish games.

When the sun shines on this black land, it glitters black and hard; and when the rain falls, a black mist rises towards heaven, like the hopeless prayer of a hopeless soul.»⁹⁷

In dem Masse, wie Welt und Natur aller Geheimnisse entkleidet und aller räumlichen Weite beraubt werden, schrumpft auch das Menschenleben zur Bedeutungslosigkeit zusammen. Da nützen alle schönen, wissenschaftlichen Theorien nichts mehr, sie vermögen das Verlorene nicht wieder hervorzuzaubern, denn was uns noch bleibt, ist eine drückende, uninteressante und vor allem entzauberte Welt:

«I shall be sorry if it prove true that Nansen had discovered the North-Pole. The world grows so small and with its shrinkage life grows small, also to us... The little world of ours must have been full of wonders in the days when humanity was young, but now we are grown up and it seems small and common place. The fairies are dead and the dragons are flown away.»⁹⁸

Was ist aber eine Welt ohne Wunder und Geheimnisse, in welcher der Mensch das Staunen verlernt hat? Sie führt zu einem Leben ohne Fundament; der menschlichen Existenz fehlen die Wurzeln, welche die lebenswichtige Verbindung mit den tiefsten Bereichen der Seele herstellen sollten. Der innere Reichtum ist verloren gegangen und keine Anhäufung äusserer Pracht vermag ihn zu ersetzen («we laugh no merrier on velved

⁹⁷ IDLER, Vol. I, Februar 1892, p. 51.

⁹⁸ IDLER, Vol. IX, 1896, p. 474. Es ist bemerkenswert, dass sich Jerome häufig solcher Bilder bedient (dragon, fairy, great sea usw.), die später auch von Chesterton gerne verwendet werden.

cushions than we did on wooden chairs» ⁹⁹). Und wenn wir glücklich sein wollen, müssen wir vorerst einmal nicht um uns, sondern in uns schauen, weil dort die Kraft verborgen liegt, die uns über die äusseren Bedingungen erhebt: «It is in our hearts, not in our hands, that we must look for happiness.» ¹⁰⁰

Der Mensch lebt aber nicht nur in der Familie oder in der «society», er ist auch Glied einer politischen Gemeinschaft. Soweit es darum geht, seinen Beitrag zur Förderung des «bonum commune» in irgend einer Form persönlichen Einsatzes zu leisten, befindet sich Jerome, wie wir noch sehen werden, durchaus auf Seiten jener, die einen Einsatz in der Öffentlichkeit und für die Allgemeinheit postulieren. Mit der Politik im engeren Sinne will er aber nichts zu tun haben. Im Gegenteil! Mit Vehemenz wendet er sich gegen die ihm oft kleinlich und ränkevoll scheinenden Machenschaften der Parlamentsgewaltigen, deren fruchtloses Geschwätz ihm zuwider ist: «Parliaments babble and squabble while mankind works.» ¹⁰¹ Dem jungen Ehemann ruft er aber zu:

«My dear fellow, your wife is quite right in thinking baby of far more importance than Mr. Gladstone and Lord Salisbury put together. Politics are a very small factor in the great scheme of life.» ¹⁰²

Dies will aber nicht bedeuten, dass überhaupt niemand mehr sich der überlieferten Formen der Politik bedienen solle. In den Bühnenstücken betont Jerome die Notwendigkeit, auch auf diesem Gebiet verantwortungsbewusst tätige Männer zu haben. Seinen zeitgenössischen Staatsmännern aber kann er kein Vertrauen entgegenbringen. Selten sind seine Bemerkungen so ironisch und scharf, wie wenn er von den «political agitators» spricht ¹⁰³. Auch mit dem stur angewandten Mehrheitsprinzip kann er sich nicht befreunden, da er dem Urteil der Masse nicht traut und ihr alle aufbauenden Fähigkeiten abspricht. In einer Glosse über die politische Lage in Frankreich sagt er darum:

⁹⁹ I. TH., p. 146.

¹⁰⁰ HOME CHIMES, No. 1, 1886, p. 76.

¹⁰¹ HOME CHIMES, No. 13, 1887, p. 79.

¹⁰² HOME CHIMES, No. 1, 1886, p. 80.

¹⁰³ «Political agitators fatten on a decaying nation, like vermin on a carcase, and it is hardly to be expected that they should help forward a plan that would restore health and vigour to their prey.» HOME CHIMES, No. 1, 1886, p. 237.

«For the absolutism of a monarch there has simply been substituted the absolutism of a majority. The new king is more heartless, because more secure than the old ... A majority ... has neither soul to feel nor body through which it can be made to feel; and against its lawless oppression there is neither appeal nor redress.» ¹⁰⁴

Diese Idee kommt aber vor allem in seinem Essay THE NEW UTOPIA ¹⁰⁵ zum Ausdruck, der eine ausserordentlich spöttische Schilderung der Resultate extremer sozialistischer Ideen enthält. Das Prinzip der Gleichheit wird darin ad absurdum geführt, indem in diesem neuen Staate, den Jerome besucht, überhaupt alles nur Denkbare gleichgeschaltet wurde, die menschliche Intelligenz nicht ausgeschlossen. Wenn dieser Arbeit auch der grosse Schwung und eine gewisse geistige Ueberlegenheit abgeht, so fehlt es doch nicht an scharfsinnigen Analysen und eindrucklichen Schilderungen. «The Majority» ist der Gott dieser Menschen, denen jede individuelle Eigenart fehlt, sogar ihr Gesichtsausdruck wurde nach Möglichkeit nivelliert, und es ist schliesslich keinem erlaubt, über aussergewöhnliche Verstandeskräfte zu verfügen. Sollte einer in dieser Beziehung aber doch sündigen, so wird durch eine Operation («a surgical operation upon the head, which softens the brain down the average level» ¹⁰⁶) Abhilfe geschaffen. Jerome nennt auch den Grund: «The men that thought grew cleverer than those that did not want to think; and those that did not want to think naturally objected to this, and being in THE MAJORITY, objected to some purpose.» ¹⁰⁷

Nach dem bisher über Jeromes Weltanschauung Gesagten überrascht uns dieser Angriff auf die ständig wachsende kollektivistische Strömung durchaus nicht, denn diese zerstört nach seiner Ansicht alles, was er als notwendige Lebensgrundlage postuliert: die persönliche Entwicklung des Einzelnen, die fruchtbare Gemeinschaft der Familie und des Volkes, vor allem aber das gläubig optimistische Lebensgefühl. So normierte Geschöpfe sind eben aller Kriterien beraubt, die sie noch als Glieder der menschlichen Gemeinschaft erkennen lassen könnten. Vielmehr gleichen sie gewissen geduldigen und ausdruckslosen Herdentieren, denen jedes Bewusstsein eigener Würde und persönlichen Wertes fehlt:

¹⁰⁴ HOME CHIMES, No. 11, 1886, p. 396/97.

¹⁰⁵ In SIX ESSAYS, im Sammelband DIARY OF A PILGRIMAGE, 1891.

¹⁰⁶ Ib. p. 277.

¹⁰⁷ Ib. p. 277.

«I looked at the faces of the men and women ... There was a patient, almost pathetic, expression upon them all. I wondered where I had seen that look before; it seemed familiar to me. All at once I remembered. It was just the quiet, troubled, wondering expression that I had always noticed upon the faces of the horses and oxen that we used to breed and keep in the old world. No. These people would not think of suicide.»¹⁰⁸

Wir haben es bereits früher angedeutet: *Jeromes Lebensprinzip ist das bewusste und kraftvolle Handeln, die persönliche Aktivität zugunsten des Mitmenschen und zum Wohle der Gemeinschaft*¹⁰⁹. Nichts ist ihm so verhasst wie das kraftlose Beiseitestehen. Es gibt keinen Grund, am Schicksal des andern desinteressiert zu sein, denn die menschliche Gemeinschaft steht und fällt mit der Erfüllung des Gebotes gegenseitiger Achtung und Hilfeleistung. Jerome legt aber grössten Wert darauf, dass diese Hilfe wenn immer möglich eine persönliche Tat darstellen sollte. Darum lehnt er auch das Prinzip der ausschliesslich staatlichen Fürsorge ab, weil diesem keine Wärme und kein echtes Gefühl innewohnt: «We can't do our duty in this world by deputy ... It is human hands, human hearts that are wanted ... If each man took his work in his own hands, the world would be more what God meant it to be.»¹¹⁰

Es ist darum nicht verwunderlich, dass Jerome das Christentum «the most ennobling influence given to humanity»¹¹¹ nennt, ist es doch gerade die christliche Lehre, welche als oberstes Gebot die tätige Nächstenliebe postuliert. Er selbst drückt den Wunsch aus, unter jene gezählt zu werden, «who acknowledge the grandeur of its teaching and who pay reverence to its mighty founder»¹¹². Nichts kann ihn deshalb so

¹⁰⁸ Ib. p. 278/79.

¹⁰⁹ Nicht umsonst lässt er darum den klugen Vater in THEY AND I seine heranwachsenden Kinder folgendermassen belehren: «Life is giving, not getting ... It is the work, that is the joy, not the wages; the game, not the score. Life is doing, not having. It is to gain the peak the climber strives, not to possess.» (zit. nach Moss, pag. 203). —

Eine gewisse Anlehnung an das von Thomas Carlyle geforderte Verantwortungsbewusstsein gegenüber der Not des Mitmenschen (etwa in «Past and Present» und «Chartism») ist unverkennbar, obschon Jerome die Idee einer Wiederaufrichtung des Feudalsystems nicht übernimmt. Es ist aber nur eine andere Formulierung dessen, was unser Autor ausdrücken will, wenn Carlyle an Emerson schreibt: «... it is becoming a kind of passion with me, to feel myself among my brothers.» (Brief vom 3. Febr. 1835).

¹¹⁰ In TO-DAY, 16. Dez. 1893 (IS CHRISTIANITY PLAYED OUT?). Jerome geht allerdings auf die Frage nach den Kriterien der Auswahl der regierenden Männer nicht ein und verhartet in diesem Falle in der negativen Kritik.

¹¹¹ Ib.

¹¹² Ib.

erbittern wie die Berufung auf eine erstarrte konventionelle Moral. «a voiceless mummy», die mit dem Christentum nur noch den Namen gemeinsam hat und allen Ernstes stellt er die berechnete Frage:

«Is it (christianity) a life force in our midst this day, or but a painted figure-head upon the ship of State? Have we become a Christian people by proxy, instead of being a people of Christians?»¹¹³

Für Jerome hat ein Leben, das sich nicht vor dem Hintergrund des Uebernatürlichen abspielt, den eigentlichen Sinn verloren, denn: «If there be any meaning in this life, beyond the mere animal existence we share with the dumb beasts, it is that we may prepare ourselves to meet God»¹¹⁴.

Daraus ergibt sich ohne weiteres, dass die soziale Tätigkeit des Menschen nicht nur in rein materieller Hilfe bestehen kann. Es wurde bereits auf Jeromes Auffassung hingewiesen, dass sich für den Schriftsteller auch die Aufgabe ergibt, durch seine Bücher den Niedergedrückten Freude und Trost zu bereiten¹¹⁵. Unser Autor spricht selbst von den anerkennenden Briefen, die er von vielen Lesern aus aller Welt erhalten hat. Voller Stolz nennt er sie «a last price in the gift of literature that needs no sentimentalists to appreciate»¹¹⁶. Es ist aber auch nicht so, dass der Schriftsteller nur in den Ereignissen und Problemen des Tages leben soll, im Gegenteil. Gerade dieser Beruf verlangt den Einsatz aller Kräfte, damit sich dem Schaffenden auch die Bereiche des Ungewöhnlichen und Ueberzeitlichen öffnen:

«Of all professions it is the one compelling a man to use whatever brain he has to its fullest and widest. . . . it invites him — nay, compels him — to turn from the clamour of the passing day to speak for a while with the voices that are eternal.»¹¹⁷

In seinen letzten Lebensjahren hat Jerome schliesslich immer eindeutiger der Ueberzeugung Ausdruck gegeben, dass der wahre Fortschritt der Menschheit in der Entwicklung und Mehrung der geistigen, künstlerischen Werte liege. Wohl bedrückt ihn auch jetzt noch der Anblick materieller Not und veranlasst ihn immer wieder zu öffentlichem Protest;

¹¹³ Ib.

¹¹⁴ MLT, p. 298.

¹¹⁵ Vgl. NOVEL NOTES.

¹¹⁶ IDLER, Vol. 4, 1893, p. 456 (MY FIRST BOOK).

¹¹⁷ Ib. p. 454.

aber daneben sagt er im Vorwort zu seinem Gedichtband ANTHOLOGY OF WALSALL POETRY (1919) von den «poets of the world, the makers of picture, the makers of music» wörtlich:

«It may be that the true progress of the world lies with them and less than we thought with the builders and chemists, the mechanics and the bankers. It may be that the things of the spirit are more important than the things of the body. If so, man's future is the business of the poets.»¹¹⁸

Selbst wenn wir die letzte Schlussfolgerung als rhetorische Aussage betrachten, bleibt doch die entscheidende Tatsache bestehen, dass Jerome jetzt der literarischen Leistung immer weniger einen unmittelbar altruistischen Zweck zuschreibt. Er stellt sie vielmehr in die grossen Zusammenhänge allgemein-menschlicher Existenz und sieht dort ihre Funktion auf einer ganz andern und viel höheren Ebene: sie soll mithelfen, die Vorherrschaft der geistigen Kräfte zu sichern und zu festigen, denn das allein vermag den wahren Fortschritt der Menschheit zu gewährleisten. Diesem Gedanken gibt Jerome in einer Rede im Jahre 1927 ein letztes Mal öffentlich Ausdruck:

«It is these things: Religion, learning, art, music, literature, that are the important things. Business is very necessary. It is the bread of life. But a community does not thrive on business alone, it is by taking thought for the things of the spirit that a city shall prosper.»¹¹⁹

Mit diesen Darstellungen sind Jeromes Äusserungen über seine weltanschauliche Haltung bei weitem nicht erschöpft. Da es hier jedoch um das Aufzeigen der grossen Linien grundsätzlicher Weltanschauung geht, dürfen wir auf die Darlegung nebensächlicher Einzelheiten verzichten.

Es stellt sich nun aber die Frage nach Jeromes weltanschaulichem Standort innerhalb seiner Zeit. Hervorstechende Züge seiner geistigen Haltung könnten uns veranlassen, ihn ohne Zögern zur Opposition gegen das viktorianische Zeitalter zu zählen: er bekennt sich in seinen besten Werken ausdrücklich zur Realität des Ausser- und Uebernatürlichen und wendet sich damit gegen die bloss empirische Weltbetrachtung. Die Erstarrung des religiösen Lebens und des moralischen Bewusstseins veranlasst ihn zu heftigsten Anklagen, und oft ist eine pessimistische Haltung nicht zu verkennen. Die durch die gewaltigen soziologischen

¹¹⁸ Zit. nach Moss, p. 228.

¹¹⁹ WALSALL OBSERVER, 19. Febr. 1927 (zit. nach Gutkess p. 87/88).

Umwälzungen betroffene Arbeiterschaft findet in ihm einen verständnisvollen und mitfühlenden Anwalt im Kampf gegen das selbstgerechte Bürgertum: und schliesslich gibt er — allerdings erst nach dem ersten Weltkriege — der Ueberzeugung Ausdruck, dass nur die geistigen Kräfte der Kunst und der Religion einen Fortschritt zu gewähren vermögen. Ist das nicht ein Spiegelbild der antiviktorianischen Strömungen seiner Zeit? Da finden wir etwa deutliche Anlehnungen an den praktischen und unkonventionellen «christlichen Sozialismus» Charles Kingsleys, an den Angriff Carlyles auf den herrschenden Parlamentarismus, an John Ruskins Forderung nach Selbstlosigkeit und Vorherrschaft der geistigen Werte und an Matthew Arnolds Kampf gegen die Verknöcherung der Gesellschaft. — ganz abgesehen von der für alle Kritiker charakteristischen Verherrlichung des uneigennützigen persönlichen Einsatzes. Andererseits erinnert das sentimentale Element und die beredte Schilderung der sozialen Not in Jeromes Werken immer wieder an Dickens, während die ironischen Züge in der Darstellung der höheren Gesellschaft auf den Einfluss Thackerays und die gelegentlich streng objektive Beschreibung unwürdiger Lebensbedingungen auf das Vorbild Arthur Morrisons schliessen lassen ^{119a}.

Aber trotzdem glauben wir nicht, dass Jerome zu jener Opposition des ausgehenden 19. Jahrhunderts gehört, welche die Grundlagen der bisherigen Ordnung ablehnt. Er ist vielmehr jenen beizuzählen, die nicht nach einer grundsätzlich andern Ordnung sondern nach einer Regeneration und neuen Beseelung der alten rufen. Die bürgerliche Welt hat auch ihre guten und tüchtigen Seiten, und diese gilt es zu neuer Entfaltung zu bringen: den Primat des Individuums, die lebendige praktisch-ethische Haltung, die rastlose Aktivität, und schliesslich das immer wieder durchbrechende optimistische Lebensgefühl. Darum die Verurteilung des äusseren Zwanges und, trotz der Sympathie für den Arbeiter, Jeromes Ablehnung der nach seiner Ansicht alles nivellierenden sozialistischen Ideologie; darum sein Kampf gegen unfruchtbares politisches Gerede und gegen die Auflösung des bürgerlichen Heimes durch die Emanzipation der Frau. *Jerome geht es darum, die viktorianische Ordnung in ihren Grundzügen vor dem gänzlichen Abgleiten in die fruchtlose Erstarrung und*

^{119a} Es ist auch zu vermuten, dass die bei Jerome gelegentlich vorherrschende pessimistische Haltung in den Werken Thomas Hardys einen gewissen Rückhalt fand.

damit vor ihrer Vernichtung durch neue, drohende Kräfte zu retten. Das dringendste Problem aber, die «soziale Frage», muss und kann im Rahmen des bisherigen Weltbildes gelöst werden, sofern die echte altruistische Gesinnung wieder in jedem einzelnen Menschen zur Vorherrschaft gelangt.

Jerome ist sich aber doch bewusst, dass er über die bisherigen Forderungen der bürgerlichen Moral hinausgehen muss. «Selfcontrol» und freiwillige Unterordnung sind wohl vernünftig und praktisch, können aber in dieser Situation nicht mehr genügen; sie müssen vielmehr durch den Willen zum persönlichen Opfer und zur hingebenden Tat ersetzt werden. Die Kraft zu einer solchen Haltung entspringt aber allein dem lebendigen christlichen Glauben an den letztlichen Sieg des Guten. Die grösste Leistung aber liegt in der eigentlichen Selbstverleugnung im Dienste des bedürftigen Mitmenschen¹²⁰. Mit dieser Forderung überschreitet Jerome den Rahmen der bisherigen religiösen Haltung beträchtlich. Es gibt für ihn keinen Unterschied zwischen Theorie und Praxis. Wir wissen, dass er seine besten Kräfte nicht schonte, um sein persönliches Leben mit den Forderungen seiner Weltanschauung in Einklang zu bringen. So hat Jerome in seinem Bereiche alles getan, um die Auswüchse einer selbstzufriedenen Zeit und ihre Verhaftung an das Materielle zu überwinden. Er versuchte, dem Weltbild der viktorianischen Epoche wieder neuen Glanz zu geben und damit jene Ordnung zu stützen, welcher er letztlich zutiefst verhaftet blieb.

¹²⁰ Vgl. ANTHONY JOHN.

VI. Technik und Thematik der Bühnenstücke

In seinem Essay ON CATS AND DOGS schreibt Jerome in bezug auf seine drolligen Hausgenossen:

«What jolly chaps they are! They are much superior to human beings as companions . . . And they never ask a young author with fourteen tragedies, sixteen comedies, seven farces, and a couple of burlesques in his desk, why he doesn't write play.»¹²¹

Das dürfte während langer Zeit auch das Schicksal unseres Autors als Bühnenschriftsteller gewesen sein: an Manuskripten fehlte es nicht, wohl aber an der Möglichkeit, sie auf die Bühne zu bringen. Der Erfolg setzte aber mit der Aufführung seines ersten Stückes BARBARA (1886) ein, und während vieler Jahre blieb Jerome ein beliebter und anerkannter Theaterschriftsteller, dessen Werke vor allem in England und Amerika zum Teil hunderte von Aufführungen erlebten. Auch auf dem Kontinent vermochten sie recht beachtliche Erfolge zu erringen¹²².

Im folgenden sollen jene Stücke besprochen werden, von denen wir uns eine Ausgabe verschaffen konnten und die zugleich auch zu den grössten Bühnenerfolgen Jeromes zählen: MISS HOBBS (1900), FANNY AND THE SERVANT PROBLEM (1908), THE MASTER OF MRS. CHILVERS (1911) und THE CELEBRITY (1917); THE PASSING OF THE THIRD FLOOR BACK (1907) ist ein Sonderfall und wird deshalb den Abschluss des Kapitels bilden.

MISS HOBBS¹²³ war auch der erste finanzielle Erfolg Jeromes. Es handelt sich, wie es im Untertitel heisst, um eine «Comedy in Four Acts», die am 13. Dezember 1899 im Duke of York Theatre, London, uraufgeführt wurde.

Der Inhalt ist bald erzählt: Miss Hobbs – eine junge und hübsche Dame der amerikanischen Gesellschaft – ist überzeugt, dass die Männer

¹²¹ IDLE THOUGHTS, p. 88/89.

¹²² Vgl. MLT, p. 149/150, 157.

¹²³ Der ursprüngliche Titel lautete THE KISSING OF KATE, Vgl. MLT, p. 149.

im allgemeinen schlecht und einer intelligenten Frau unwürdig sind. Darum versucht sie die jungverheiratete Mrs. Kingsearl und die verliebte Miss Farey davon zu überzeugen, dass die Heirat verwerflich sei und eine Trennung die einzig richtige Lösung darstelle. Wolff Kingsearl, ein Schulkamerad von Mrs. Kingsearls Gatten (der jedoch nur zufällig den gleichen Namen trägt), unternimmt es, Miss Hobbs zu zähmen und davon zu überzeugen, dass nicht alle Männer Dummköpfe sind und dass es der Frau sehr wohl ansteht, für eine Familie besorgt zu sein. Dementsprechend geht er auf eine Wette ein, Miss Hobbs innert Monatsfrist küssen zu können. Seine offene und männliche Handlungsweise imponiert der Männerfeindin schliesslich so sehr, dass sie selbst für den glücklichen Ausgang der Wette besorgt ist.

Der Erfolg dieses Stückes ist vor allem auf dessen unbeschwerte Situationskomik und den wechselnden Verlauf der Handlung zurückzuführen. Jerome bedient sich teilweise noch jener Mittel, die ihrer allgemeinen Gültigkeit und Verständlichkeit wegen zum eisernen Bestand eines jeden Bühnenauteurs gehören. Seine Erfahrungen als Mitglied einer wandernden Schauspielergruppe mögen hier immer noch von einem gewissen Einfluss sein. Da finden sich die ertappten und erschrocken auseinanderfahrenden Verliebten, die vielen Verwechslungen und Missverständnisse. Es fehlt auch nicht an der zum Teil recht groben Sprache. So spielt sich zwischen dem wütenden Percival Kingsearl (der von seiner Frau nach einem Streit über Miss Hobbs eingeschlossen wurde, damit er ihr nicht zum Hause der Männerfeindin folgen könne) und dem Diener folgendes «Gespräch» ab:

«Char. (without) Please, sir, a gentleman...

Perc. Tell him to go and hang himself.

Char. Please, sir, he says you will be very glad to see him.

Perc. Then he's an ass. I don't want to see anybody. What's his name?

Char. He says the name doesn't matter.

Perc. What is it? A tramp? Can't you get rid of him? What's he like?»¹²⁴

Diese Worte sind an sich auch für einen Mann der höheren Gesellschaft nicht erstaunlich, wenn er sie in einem Zustand ausgesprochener Wut ausruft. Es sei hier aber hervorgehoben, dass Jerome sie ohne Hemmung auch auf der Bühne aussprechen lässt, was damals noch nicht als selbstverständlich galt. So verbietet z. B. Percival im Verlaufe einer kleinen

¹²⁴ MISS HOBS, p. 13.

Auseinandersetzung seiner Frau jede Verbindung mit Miss Hobbs, solange sie unter seinem Dache wohnt, worauf ihn seine Tante mit folgenden Worten unterbricht: «Oh, drat your roof, both of you! It makes me tired, that roof of yours. Can't you see what an idiot you're making of yourself?»¹²⁵

Der Aufbau der Komödie ist sehr geschickt und es fehlt durchaus nicht an der nötigen Spannung, indem Jerome z. B. das Erscheinen der Hauptperson (Miss Hobbs) auf recht gründliche Art vorbereitet: Percival und seine Frau Beula geraten ihretwegen in Streit, der damit endet, dass Beula ihren Gatten verlässt; Miss Farey löst, beeindruckt von ihren Ideen, die Verlobung mit Jessop auf; wir vernehmen den Inhalt eines Briefes, in welchem Miss Hobbs unter anderem schreibt, dass sie immer klarer ihre Pflicht erkenne, die Frauen vor noch Schlimmerem als der Sklaverei zu bewahren, nämlich vor der Heirat; und schliesslich taucht Wolff auf, wird von seinem Jugendfreund Percival über «the wild woman» orientiert und fasst den Entschluss, kräftig einzugreifen. Und erst jetzt stellt sich die mit immer grösserer Spannung erwartete Miss Hobbs auf der Bühne vor, wobei sie aber zur allgemeinen Ueberraschung nicht jene Merkmale aufweist, die ihr vom unwissenden Percival anfänglich zugeschrieben wurden: «big nose, pasty complexion, thin hair, and a voice like a penny trumpet» (p. 18). Im Gegenteil, sie ist eine intelligente und hübsche junge Dame, welche eigentlich nur durch eine falsche Erziehung zur «new woman» wurde. Immer wieder kann der Zuschauer erkennen, dass sie im Grunde die Anlagen wirklicher Fraulichkeit durchaus besitzt, wenn sie anfänglich auch durch eine anerzogene fixe Idee überschattet werden. Daraus lässt sich aber erkennen, dass Jerome das ausgiebige Thema der Männerfeindin keineswegs bis zum letzten ausschöpft. Er hütet sich vielmehr, den Spott allzu sehr auf die Spitze zu treiben und verzichtet damit in bezug auf diese Person auf das bühnenwirksame Mittel der Charakterkomik.

Die Auseinandersetzung zwischen Wolff und Miss Hobbs erreicht ihren Höhepunkt in einem Dialog, zu dem wohl komödienhafte Ereignisse den Zuschauer hinführen, der aber in Inhalt und Sprache weit über die Grenzen eines Lustspieles hinausgeht. Wolff, der nach jahrelangem Aufenthalt bei den einfachen Völkern des fernen Ostens zurückgekehrt ist, hat den richtigen Blick für die Schwäche der neuen Ideen in bezug auf die Stellung der Frau und deckt sie auch schonungslos auf. Schon vor dem ent-

¹²⁵ Ib., p. 9.

scheidenden Zusammentreffen mit Miss Hobbs fasst Wolff seine Meinung folgendermassen zusammen:

«You know, the thing your women over here suffer from is having nothing to do all day but sit about and think, and that's just the way to think wrong. They know nothing of the world. Work, the whole explanation of life, is a sealed book to them. What they want is to be taken out of this doll's house you call civilization and made to face facts. If I had that girl up in the Himalayas for six months, I'd make a woman of her, and a rattling good woman.» (p. 43).

Wir stossen also auch hier auf das uns bereits bekannte Prinzip der Aktivität. Der Dialog zwischen den beiden gipfelt aber am Schlusse des dritten Aktes in einer lebhaften gedanklichen Auseinandersetzung, die den Kritiker und Eiferer erkennen lässt. Die von Miss Hobbs mit fast kindischer Starrköpfigkeit vorgebrachten Verallgemeinerungen werden sehr gründlich und mit grosser, oft ans Pathetische grenzender Vehemenz zerzaust. Ihrer Behauptung, dass die Männer ihre grössere Kraft zur Unterjochung der Frau ausnützten, hält Wolff die Frage entgegen:

«Wolff: Have you never met the man slave, the patient hack who grinds in his office for sixteen hours a day that some woman who despises him may live in idleness, surrounded by luxury? I have . . .

Miss H.: They do it, I suppose, because they like it.

Wolff: Because the woman takes advantage of the accident of nature — a pretty face, a rounded arm, to make the poor fool a mere machine for providing her with the means of gratifying her greed and vanity. There are selfish, brutal men in the world, unfortunately. Because of this will you shut your eyes to the kindly decent fellow — the fathers the children run to?» (p. 51/52).

Wolff kehrt also nicht einfach in ihre Verallgemeinerungen um, sondern er versucht, einer gerechteren Beurteilung das Wort zu reden. Nach einigen scharfen Vorwürfen, die jedoch von Wolff geschickt entkräftet werden, muss die streitbare Miss Hobbs schliesslich zugeben, dass die Heirat für viele Frauen wohl das Richtige sei, denn es gebe eben manche «who are fit for nothing better than to be mothers and look after children». Damit ist der Kern der ganzen Auseinandersetzung erreicht. Gibt es wirklich etwas, was über jener Aufgabe steht, welche der Frau seit Jahrtausenden eigen war? Jeromes Antwort ist klar:

«Fit for nothing better! Fit for nothing better than to bear and train the men and women who are to rule the world. You think this writing of stories

for the amusement of dolls on sofas — this lecturing from platforms of a world a million years old — this chattering and quarrelling about the pastime you call 'Art', higher work than the teaching and guiding of living souls! Pray God, child, on your knees, that one day you may become that noblest and rarest of women, the woman who is fit to be a mother!» (p. 52).

Miss Hobbs aber kann diesem Glauben an die hohe Aufgabe der Frau nichts mehr entgegensetzen und der Autor will uns ihre bisherige Haltung dadurch verständlich machen, das er sie, sobald sie allein ist, zu sich selbst sagen lässt: «I wonder if I should have had more sense if I had had a mother.» (p. 53)

Jerome mag übrigens gespürt haben, dass diese entscheidende Auseinandersetzung nicht gleichsam als erratischer Block in der Komödie belassen werden kann. Er nahm darum eine geschickte Auflockerung vor, die zugleich die von ihm vertretene Idee der Zusammenarbeit zwischen Mann und Frau verdeutlichen soll: beide sind auf einer Yacht in andauernden dichten Nebel geraten. Dadurch fällt ihm die Aufgabe zu, das schwere Schiff richtig zu lenken, wobei er sich eine Verletzung zuzieht: Miss Hobbs hingegen muss die Rolle einer Köchin übernehmen und das Essen vorbereiten. So fallen denn zwischen den schweren Schlägen des Rededuells immer wieder Bemerkungen leichter Art, die sich auf diese tatsächlichen Vorgänge beziehen. Damit wird zugleich ein Anflug von Humor bewahrt, — etwa wenn unmittelbar im Anschluss an das pathetische Lob der Mutterpflichten die Milch übersiedet und Wolff an Stelle der ob seiner Rede erstarrten Miss Hobbs rettend einspringen muss.

Es geht Jerome in MISS HOBBS nicht darum, die Frauenrechtlerinnen vernichtend lächerlich zu machen: es geht ihm auch nicht um die Verherrlichung des männlichen Geschlechtes, obschon der Held des Stückes von den vorteilhaftesten Seiten gezeigt wird. Es ist vielmehr seine Absicht, gewisse ungesunde Tendenzen seiner Zeit blosszustellen und mit Nachdruck auf seine uns bekannten Prinzipien hinzuweisen. Diesem Bestreben opfert er, wie wir gesehen haben, sogar einen guten Teil der im Thema liegenden bühnenwirksamen Möglichkeiten. Er will eben auch hier nicht nur unterhalten, sondern den Zuschauer zum Denken und Ueberlegen anregen. Die Frage, ob es Jerome gelungen ist, diese beiden Tendenzen in einer höheren Einheit zu verschmelzen, müssen wir allerdings verneinen; sie sind höchstens auf geschickte Art nebeneinander arrangiert und in einzelnen Szenen etwas unauffälliger verwoben, so dass wir das Stück im grossen ganzen trotz allem noch als Einheit empfinden.

In dieser Richtung wirken übrigens auch die differenzierten Charaktere, deren Individualität teilweise recht glaubhaft herausgearbeitet wurden: dem unternehmungslustigen, offenen und tatkräftig handelnden Wolff stehen der unsicher-polternde Percival und der passiv-gutmütige Jessop gegenüber; die leidenschaftliche und selbstsichere Miss Hobbs befindet sich in Gesellschaft der kindischen Miss Abbey sowie der mädchenhaften und weinerlichen Mrs. Kingsearl. Das Zusammentreffen von Wolff und Miss Hobbs wird deshalb mit umso grösserer Spannung erwartet, als zwei verschiedene Typen energiegeladener Aktivität aufeinanderprallen, wobei die Verkörperung missbrauchter Lebenskräfte unterliegen muss. —

Die technische Gestaltung der drei im folgenden besprochenen Bühnenstücke bleibt, von unwesentlichen Abweichungen abgesehen, im Prinzip die gleiche. Auch die ihnen zugrunde liegenden Ideen fügen sich mühelos in das uns bekannte Weltbild Jeromes ein, so dass wir uns kürzer fassen können.

FANNY AND THE SERVANT PROBLEM (A Quite Possible Play in Four Acts) war in London anfänglich ein Misserfolg, wurde aber in Amerika unter dem Titel LADY BANTOCK begeistert aufgenommen und nachher in fast allen europäischen Ländern gespielt¹²⁶. Es ist die Geschichte eines jungen Mädchens, welches von der Bühne weg den jungen Vernon Wetherell heiratet, ohne dessen eigentliche gesellschaftliche Stellung als Lord Bantock zu kennen. Erst nach der Heirat wird offenbar, dass sie die Nichte seines Butlers Bennet ist, der seit drei Generationen mit seiner grossen Familie im Dienste der Bantock steht. Bennet versucht nun mit allen Mitteln, Fanny hinter dem Rücken ihres Gatten zu einer wahren Lady Bantock zu erziehen, welche die gesellschaftlichen Regeln und konventionellen Pflichten ihres Standes bis ins Kleinste zu erfüllen weiss. Daraus ergeben sich zum Teil recht ernsthafte Zusammenstösse, da Fanny sich dieser Reglementierung und endlosen Ueberwachung nur mit Protest unterzieht. Der Besuch einer Gruppe ehemaliger Mitspielerinnen gibt ihr schliesslich Gelegenheit, ihre Fähigkeiten als Lady Bantock drastisch unter Beweis zu stellen. Gleichzeitig wagt sie es auch, ungeachtet aller möglichen Konsequenzen, die Wahrheit über ihre Herkunft einzugestehen. Und die Folge? Lord Bantock ist jetzt ob ihrer Offenheit erst recht stolz auf sie und selbst Bennet kann ihr die Anerkennung nicht mehr versagen.

¹²⁶ Vgl. MLT, p. 150.

Die diesem Stück zugrunde liegenden Probleme sind nicht neu. Interessant ist aber vor allem, in welcher Weise bei Jerome die sich aus dem Klassenunterschied, der Konvention und der Familientradition ergebenden Konflikte gelöst werden, und zwar umso mehr, als der Druck diesmal in erster Linie von der durch Bennet geführten Dienerschaft ausgeht, die auf Grund ihres eigenen Standesbewusstseins nur einer «wahren» Lady Bantock dienen will. Dieser Widerstand von Seiten der Untergebenen erzeugt Spannung und schafft den entscheidenden Konflikt. Er hat aber daneben noch eine andere, wichtigere Funktion, indem er Fanny zur entscheidenden Entfaltung ihrer Kräfte zwingt. Einer schlaue berechnenden Frau wäre es wohl nicht schwer gefallen, sich wenigstens äusserlich dem hergebrachten gesellschaftlichen Kodex zu unterwerfen. Fanny jedoch setzt mit ihrer Offenheit alles aufs Spiel. Sie ist sogar bereit, den geliebten Gatten wieder zu verlassen und ihren Unterhalt selbst zu verdienen. Damit erweist sie sich im Grunde als legitime Nachfolgerin im Hause der Bantock, indem sie jene positiven Charaktereigenschaften des persönlichen Mutes zur Tat, der Festigkeit und des Verantwortungsgefühls erkennen lässt, die allein im Stande sind, übernommener Tradition neues Leben und Gültigkeit für die Zukunft zu geben.

Gegenüber MISS HOBBS nimmt in diesem Bühnenstück das ernsthafte Gespräch auf Kosten der reinen Situationskomik einen bedeutend grösseren Raum ein, oft durchwoben von einem stark verfeinerten und hintergründigen Humor. Das Hauptgewicht liegt eindeutig auf der Auseinandersetzung zwischen Fanny als Individuum und den Bennets als Vertretern des Konventionell-Hergebrachten. So wird in diesem Falle die Absicht des Autors noch deutlicher als in MISS HOBBS: er will auf seine Art einen positiven Beitrag zur Heilung der kranken Gesellschaft leisten, indem er am Beispiel der neuen Lady Bantock die Voraussetzungen zu jeder wirklichen Gesundung überzeugend darlegt.

Am 26. April 1911 wurde im Londoner Royalty Theatre «An Improbable Comedy imagined by Jerome K. Jerome» aufgeführt: THE MASTER OF MRS. CHILVERS. Es handelt sich hier um eine recht kräftige Auseinandersetzung mit der Gedankenwelt der «Woman's Parliamentary Franchise League», so dass der Untertitel als ironische Bemerkung aufzufassen ist. Auch in der kurzen Beschreibung der verschiedenen Charaktere, die Jerome hier (wie so viele andere Bühnenaufsteller seiner Zeit) ausserhalb des Spiels vornimmt, klingt schon eine sehr persönlich ge-

färbte Stellungnahme mit. Sie lässt uns den Konflikt errahnen, bevor wir überhaupt mit dem Stück selbst Bekanntschaft gemacht haben ¹²⁷.

Der Inhalt ist einfach und der Aufbau klar. Annys Chilvers wird vom Ausschuss der Woman's League als weiblicher Gegenkandidat für die nächste stattfindende Ersatzwahl aufgestellt. Damit soll alle Welt auf diese Frauenbewegung aufmerksam gemacht werden. Der Zufall will es, dass sie bei der bald nötig werdenden Wahl ihrem Gatten im politischen Kampf gegenüberstehen muss. Sie glaubt aber durch diese Rivalität für ein hohes Ziel würden Mann und Frau einander im Grunde genommen näher gebracht, und so geht Geoffrey seiner Frau zuliebe auf das Abenteuer ein. Die Realitäten des Wahlkampfes, die Leidenschaft der Wählermassen und die Notwendigkeit persönlicher Entscheidungen lassen aber bald alle Illusionen verfliegen. Es gibt nur noch eine klare Lösung: entweder treibt Annys Politik oder sie ist die Gattin und Lebensgefährtin ihres Mannes. Die Tatsache, dass sie sich Mutter fühlt, verhilft schliesslich ihren frauenlichen Gefühlen zum Sieg. Trotzdem sie ihren Mann im Wahlkampf knapp zu schlagen vermag, verzichtet sie auf aktive Teilnahme an der Politik, um von jetzt an gemeinsam mit ihm das Gute zu erstreben.

Auch dieses Stück lässt sich ohne weiteres in Jeromes Weltbild einfügen. Das durchaus zeitgenössische Problem wird in einer Weise gelöst, die wir vom Autor auch erwarten, indem die ursprünglichen Kräfte der Frau den Sieg über die neuen Mächte davontragen und damit die Einheit und Entwicklungsfähigkeit der Familie sicherstellen.

Auch hier spielt die Situations- und Charakterkomik eine Rolle. Es fällt aber auf, dass sie vor allem den zum Teil glänzend profilierten Nebenfiguren zugeordnet ist, während im Bereiche der Hauptcharaktere die ernsthafte Befassung mit den entscheidenden Problemen überwiegt. Die Dringlichkeit der Fragestellung und das gespannte Erwarten der Lösung, welche der Autor uns zu geben hat, steht so stark im Vordergrund, dass

¹²⁷ Unter dem Titel «Characters in the play» schreibt Jerome z. B. über Annys Chilvers: «A loving wife, and (would-be) affectionate mother. Many thousands of years have gone to her making. A generation ago, she would have been the ideal woman: the ideal helpmeet. But new ideas are stirring in her blood, a new ideal of womanhood is forcing itself upon her.»

Mrs. M. Villiers: «She was getting tired of flirting. The Woman's Movement has arrived just at the right moment.» A Deputation: «It consists of two men and three women. Superior people would call them Cranks. But Cranks have been of some service to the world, and the use of superior people is still to be discovered.» (p. VII/VIII).

wir das Humoristische nicht mehr als entscheidendes Element empfinden. Damit ist es wohl gerechtfertigt, hier von einem Ideenstück zu sprechen, nachdem schon in MISS HOBBS und FANNY AND THE SERVANT PROBLEM deutliche Ansätze dazu festgestellt wurden.

Leider stellt THE MASTER OF MRS. CHILVERS nicht mehr eine durchgehend geschlossene Leistung dar. Neben Szenen von grosser Kraft und Intensität finden sich solche von ausgesprochener Fadheit, und an einigen Stellen — besonders aber in der Schlusszene — bricht eine Sentimentalität durch, die, vielleicht als Konzession gegenüber dem breiteren Publikum gedacht, für uns heute wohl nicht mehr geniessbar ist.

Wenn wir hier auch noch auf THE CELEBRITY (1917) eingehen, so vor allem deshalb, weil dieses Stück Jerome von Seiten der Kritik grosses Lob eintrug, obschon es sich in England zuerst nicht durchzusetzen vermochte¹²⁸.

Der Gesamteindruck ist unbefriedigend. Die verwirrende Fülle von Komplikationen wird durch den unzusammenhängenden, zerrissenen Dialog nicht klarer. Die übertriebene Zerstretheit der «Celebrity» selbst, des nervös-aktiven sozialistischen Abgeordneten John Parable, überträgt sich auf das ganze Stück. Dadurch wird die Atmosphäre einer oft unerträglichen Unrast und Beziehungslosigkeit geschaffen, hinter der die Grundlinien des Aufbaues und der gedanklichen Entwicklung immer wieder verloren zu gehen drohen. John Parable verbringt mit einer ihm unbekannten jungen Dame (die sich später als seine eigene Köchin entpuppt) einen vergnügten Abend, gerät ihretwegen in eine Schlägerei und gibt der Polizei einen falschen Namen an, um unangenehme persönliche und politische Folgen zu vermeiden. Nach Ueberwindung vieler Schwierigkeiten kann die drohende gesellschaftliche Katastrophe endlich abgewendet werden, wobei natürlich auch die junge Dame von der Köchin zur Gattin des berühmten Mannes avanciert.

Zweifellos könnte dieser Stoff als Anlage zu einer sehr bissigen Komödie dienen. Jerome hat aber darauf verzichtet, ein im wesentlichen politisches Stück zu schreiben. Auch von einer eigentlichen Entwicklung der Charaktere, wie wir sie bisher doch feststellen konnten, ist nichts zu spüren. Das Positive scheint uns vielmehr in der Gegenüberstellung grundverschiedener, recht ausgefallener Typen zu liegen: der zerstreute John Parable, dessen Nerven jeden Augenblick versagen, wird durch seine

¹²⁸ Es wurde unter dem Titel COOK aufgeführt; vgl. MLT, p. 151.

ständig weinende und schluchzende Sekretärin beinahe zur Verzweiflung gebracht; Miss Bullstrode, seine rastlos herumdonnernde Kampfgefährtin in der Schlacht um die Rettung der Menschheit, betrachtet sich als seine zukünftige Frau und sucht ihn deshalb schon jetzt zu schulmeistern; selbst Comfort, seine Köchin, kann erst nach langem Kampfe dem Wirbel der Verwirrung enttrinnen. Der einzige, der sich jeweils wieder zurechtzufinden weiss, ist der geschäftstüchtige und raffinierte Hausfreund, für dessen Gestalt Jerome eine Vorliebe zu haben scheint. Für ihn ist keine Situation zu verworren und keine Aufgabe zu schwierig. Er besitzt die Fähigkeit, die Entwicklung der Dinge vorauszusehen, weil er mit Leichtigkeit die psychologischen Besonderheiten seiner Freunde erkennt und durch dementsprechendes Handeln die gewünschten Reaktionen vorkalkulieren kann.

Es geht Jerome hier offensichtlich darum, den nach aussen hin grossen und berühmten Menschen so zu zeigen, wie er in seinem Alltagsleben ist oder zum mindesten sein kann: nervös, hastig, polterhaft und wichtig-tuerisch, unbeherrscht und — ein wenig feige. —

THE PASSING OF THE THIRD FLOOR BACK (An idle Fancy in a Prologue, a Play, and an Epilogue) war ursprünglich eine Kurzgeschichte. Der Verleger John Murray schlug aber Jerome vor, daraus ein Bühnenstück zu verfertigen. Das Publikum hatte anfänglich kein Verständnis für Jeromes Anliegen¹²⁹. Mit der Zeit setzte sich das Stück aber trotzdem durch und wurde zu einem ausserordentlichen Erfolg¹³⁰.

Jerome will in diesem Stück seinen Glauben an den Sieg des Guten im Menschen dokumentieren. Es liegt hier ein ernst zu nehmendes persönliches Bekenntnis vor, in welchem die Kräfte des Gefühls und der Atmosphäre jene des Verstandesmässigen weit überwiegen¹³¹. MISS HOBBS, FANNY und MRS. CHILVERS sind zwar auch bereits Hinweise auf die siegende Kraft des Guten im einzelnen Menschen. Aber in diesen Fällen handelt es sich eher um eine Entwicklung zur Lebenstüchtigkeit

¹²⁹ In MLT sagt Jerome darüber: «We produced the play at Harrogate. The audience there mistook it for a farce. It was by the author of THREE MEN IN A BOAT, so they had been told.» (p. 156/57).

¹³⁰ Die Cambridge-History of English Literature führt dieses Stück als einziges an. Nach einem Bericht in der TIMES vom 31. Januar 1927 hat Sir Johnston Forbes-Robertson anlässlich eines dinners zu Ehren von Jerome K. Jerome ausgeführt: «The passing... had an enormous influence on people in this country and throughout the length and breadth of America.» (p. 9).

¹³¹ Darauf deutet auch Jeromes Bemerkung hin: «It was not an easy play to write: one had to feel it rather than think it.» (MLT, p. 154).

innerhalb des Rahmens der fraulichen Urbestimmung. In *THE PASSING* aber wird der Rahmen des Einzelfalles gesprengt und symbolisch die ganze menschliche Gemeinschaft umfasst.

Zu diesem Zwecke führt uns Jerome in eine der vielen kleinen und etwas schäbigen Pensionen Londons und macht uns mit den dort lebenden Personen bekannt, die wir nun auf drei verschiedenen Stufen ihrer Existenz kennen lernen. Schon die Personenverzeichnisse deuten auf eine ganz bestimmte Entwicklung hin. Im ersten Teil (Prologue) geraten wir in eine recht zweifelhafte Gesellschaft: «a Cheat, a Slut, a Bully, a Painted Lady, a Snob» usw. zeigen durch ihr Gespräch und ihr Verhalten, dass sie sich von negativen Kräften völlig beherrschen lassen. Auf kleinem Raum zusammengedrängt lebend, müssten sie eigentlich einander gegenseitig zu verstehen suchen, aber das Gegenteil ist der Fall. Jeder misstraut dem andern und tut selbst alles, um die allgemeine Atmosphäre zu verbittern. Es geschehen zwar keine grossangelegten Schreckenstaten, dafür umso plausiblere Lieblosigkeiten, die der kleinlichen Habsucht, dem Geiz und Neid, der Heuchelei, dem Stolz und dem Skandalhunger entspringen.

In diese Gesellschaft hinein gerät nun ein seltsamer Mann unbestimmbaren Alters und unbekannter Herkunft. Es geht eine eigenartige Kraft von ihm aus, die jeden seiner Gesprächspartner zum Ablegen alles Hässlichen, Unwahren und Vorgetäuschten zwingt. Im zweiten Teil des Spiels (The Play) erleben wir das Zusammentreffen des neuen Gastes mit den einzelnen uns bereits unrühmlich bekannten Personen, wobei wir seine erstaunliche Sicherheit der Gesprächsführung bewundern. Schon nach wenigen Sätzen muss jeder erkennen, dass vor diesem Manne keine Verstellung und kein Tun-als-ob mehr bestehen kann, ja dass er sogar in jedem eine besondere Qualität und Fähigkeit sieht und ihn diese verloren gegangenen Werte wieder bewusst werden lässt. Er durchbricht das Unechte, um wieder zur eigentlichen Person vorzudringen. Darum ist jetzt auch im Verzeichnis der typisierende Ausdruck «A Cheat» ersetzt durch «Mrs. Sharpe (The Landlady)», «a Slut» durch «Stasia (a Slavey)», «a Bully» durch «Major Tompkins (Retired)» usw. Jedem Gliede der Hausgemeinschaft wird seine unbezweifelbare Aufgabe innerhalb dieses Lebenskreises zugeschrieben und deutlich gemacht, so dass schliesslich ein erträgliches und fruchtbares Zusammenleben möglich wird. Darüber hinaus aber erhält das Leben eines jeden eine neue Grundlage und ein neues Ziel, auf dessen Verwirklichung hin alle mit dem Einsatz

der besten Kräfte arbeiten wollen. Der folgende Ausschnitt aus dem Gespräch des seltsamen Fremden mit dem auf üble Abwege geratenen Maler Christopher zeigt die Intensität und Zielstrebigkeit, mit der Jerome hier den Dialog aufbaut, um den Dingen auf den Grund zu gehen. Der Künstler hat in einer guten Stunde einige glänzende Portraitskizzen gezeichnet, und das Lob der andern bringt ihn in grosse Verwirrung:

«Christopher: . . . Did I draw these?

Mrs. Sharpe: Who else?

Christopher: But what is the meaning of this? These are the faces of beautiful men and women!

Stranger: Are not all men and women beautiful? Was the model amiss?

Christopher: Ah! I must have been thinking of him. They were his very words — my master, who first taught me. 'Ugliness', he would say, 'is only skin deep. The business of Art is to reveal the beauty underlying all things.' Your voice reminds me of him.

Stranger: Then I have been of service to you.

Christopher: I am not so sure of that. I was trying to forget him.

Stranger: He was wrong?

Christopher: Ah, if one could only be an artist without being a man! You see, sir, we young men — we want to live as well as work — to live! to love!

Stranger: And Love and Art may not be comrades?

Christopher: Art doesn't pay, sir, and one's Love (with a short, bitter laugh) demands to be kept, at least in comfort.

Stranger: 'Demands'? Love gives, not asks.

Christopher: Ah, t h a t Love!

Stranger: Is there another?

Christopher: What can I do? I want her. Can I ask her to share poverty?

Stranger: You would ask her to share shame — the reward of the traitor?

Christopher: 'Traitor'?

Stranger: To your Art; to the great gift that has been entrusted to you!

Christopher: You take a high view of Art, sir.

Stranger: Since when have y o u taken a low one?» (p. 44/45).

So versteht es Jerome, acht verschiedene Fälle zur Darlegung seiner Ansicht in bezug auf die Grundfragen des Lebens zu benützen. Dabei fehlt es nicht an eindrücklichen Formulierungen, wie es im oben zitierten Ausschnitt etwa die Sätze «Are not all men and women beautiful?» und «Ugliness is only skin deep. The business of Art is to reveal the beauty underlying all things» deutlich zeigen. Andererseits aber sind auch jene Stellen zahlreich, die sicher schon damals von vielen als zu «common place» oder zu sentimental abgelehnt wurden. Die grosse Masse des Publi-

kums liess sich jedoch — wie es scheint — dieses Spiel durchaus gefallen¹³².

Ein weiteres entscheidendes Element liegt im Geheimnisvollen, welches den Fremden umgibt. Im Prologue wird er «a Passer by» genannt, im Play einfach «The Third Floor back» und im Epilogue schliesslich «a Friend». Sein ganzes Wesen hat etwas unerbittlich Durchdringendes, und doch kann er der galanteste Gesprächspartner sein. Alle glauben, ihm schon einmal irgendwo begegnet zu sein, und er selbst kennt die Vergangenheit eines jeden. — jene Zeit, in der er noch von seinen guten Kräften beherrscht wurde. Die Frage nach dem eigentlichen Wesen dieses Fremden erreicht den Höhepunkt am Schlusse des zweiten Teils. Die junge Vivian — sie nennt sich selbst «a luxury loving animal» — sieht sich von ihm bis ins Letzte durchschaut. Gleichzeitig aber prophezeit er ihr, dass sie sich schliesslich der Macht des Guten werde unterwerfen müssen, da dieses alle Mächte des Bösen übertreffe. Darauf erwidert Vivian mit wachsendem Staunen: «Who are you . . . (with a cry) You are —» Aber sie spricht ihre Erkenntnis nicht aus. Und nach der einfachen Antwort des Seltsamen: «A fellow-lodger, good night», fällt der Vorhang.

Wer ist dieser Mann? Vielleicht wollte Jerome das Urteil bewusst dem Zuschauer überlassen, der je nach seinem persönlichen Empfinden seine eigene Interpretation vornehmen soll. Ist er dem verkörperten Guten, der Gestalt gewordenen Liebe und Menschenfreundlichkeit begegnet? Ist vielleicht sogar Gott selbst in Gestalt eines einfachen Fremden unter diese Menschen getreten, um durch die Bekehrung jedes einzelnen auch die Gemeinschaft zu erneuern? Auf jeden Fall deutet das von Jerome gewählte Motto dieses Bühnenstückes — «I will seek Thy good» — auf eine im wesentlichen religiöse Konzeption hin. Der Untertitel «An Idle Fancy» hingegen scheint eher eine Besänftigung für jene zu sein, die dem Problem des Uebernatürlichen skeptisch gegenüberstehen. Auf jeden Fall glauben wir, auf Grund der uns bekannten Weltanschauung Jeromes dem biblischen Motto volles Gewicht beilegen zu dürfen.

Im Epilogue schliesslich wird aus dem seltsamen «Third Floor back» der von allen geschätzte Freund. Die verschiedenen Schwierigkeiten und Missverständnisse, welche das Gemeinschaftsleben vergifteten, werden nun in bester Weise gelöst, und alle sind sich einig, dass sie die glück-

¹³² Wir werden am Schluss des Kapitels auf das Publikum zurückkommen müssen.

liche Wendung dem neuen Gaste zu verdanken haben, der aus seinem Glauben an das Gute im Menschen kein Hehl gemacht hat. «You have always taken it for granted, sir, in all our conversations that I was a fine fellow, in sympathy with fine ideals. But that is not what surprises me; it is so find — that you are right», sagt der ehemals betrügerische Jude, und damit ist der Kern von Jeromes Anliegen deutlich formuliert (p.62/3).

Wenn diesem Bühnenstück grosser Erfolg beschieden war, liegt der Grund wohl kaum in einer überragenden formalen Leistung Jeromes. Es fehlt vor allem der eigentliche, zentrale Konflikt und damit auch die alles überspannende innere Intensität. Dies umso mehr, als die verschiedenen zum Teil sehr ernsthaften Spannungen zwischen den einzelnen Personen durch das Auftreten des Fremden auf allzu glatte Art gelöst werden. Sie liegen zudem ja nur an der Oberfläche, und in den meisten Fällen siegt das Gute ohne eigentlich dramatische Auseinandersetzung mit dem Bösen. Es genügt, seine Existenz den Menschen wieder bewusst zu machen, und schon vollzieht sich die Umwandlung mit einer einzigen Ausnahme recht schmerzlos. Wohl spüren wir, dass Vivian einen schweren Kampf auszufechten haben wird. Aber ihr Schicksal ist nur eines neben vielen andern. Sie steht nicht im Zentrum der Handlung, ganz abgesehen davon, dass ihr der endgültige Sieg des «Better Self» vorausgesagt wird. Entscheidende Forderungen, die wir an ein Bühnenstück dieser Art zu stellen haben, werden also nicht erfüllt, und selbst Jeromes wirksame Dialogführung — sie macht besonders den ersten Teil zu einer glänzenden Leistung — vermag den Ausgleich nicht herzustellen. Auch das Lehrhafte und gefühlsmässig Ueberbetonte bricht leider immer wieder durch und nimmt oft eine beherrschende Stellung ein ^{132a}.

Zum Schlusse wollen wir die Frage zu beantworten suchen, warum Jeromes Bühnenstücke trotz aller Mängel gut aufgenommen wurden und teilweise ausgesprochene Erfolge darstellten. Es gibt eine ganze Reihe von Gründen, die jedoch auf verschiedenen Ebenen liegen. Da ist einmal

^{132a} Die Anklänge an Robert Brownings «Pippa passes» sind unverkennbar, obschon es wesentliche Unterschiede nicht gestatten, die beiden Werke in allzu enge Verbindung zu bringen. In *THE PASSING*... fehlt das bei Browning stark wirkende lyrische Element, aber auch die Schilderung extremer menschlicher Situationen (Mord, Verführung usw.), während Jerome zweifellos eine eindeutige Einheit der Handlung erreicht, besonders da die Charaktere nicht beziehungslos aneinandergereiht sind. Vor allem aber ahnt Pippa nichts von ihrem Einfluss auf die Mitmenschen, während der Fremde bewusst darauf ausgeht, durch das Gespräch und die Wirkung seiner Persönlichkeit den Menschen die Macht des in ihnen wirksamen Guten wieder vor Augen zu führen.

die gar nicht nebensächliche Tatsache, dass Jerome in der Besetzung seiner Hauptrollen meistens ausgesprochen Glück hatte¹³³, wobei er allerdings die meisten Stücke bereits im Hinblick auf einen ganz bestimmten Darsteller der Hauptrolle schrieb. Bei der zentralen Bedeutung einiger Charaktere ist natürlich mit der Gewinnung guter Schauspieler schon viel erreicht. Aber das allein vermag nicht alles zu erklären. Wir haben weiterhin auf Jeromes technische Fertigkeit, besonders den lebendigen, einfallsreichen, schlagfertigen und oft recht lebensnahen Dialog hingewiesen, der ja in der Komödie von besonderer Wichtigkeit ist. Umgekehrt aber hat Jerome die Situationskomik verfeinert und überhaupt von jeder extremen Ausnützung der üblichen «publikumssicheren» Möglichkeiten Abstand genommen. So finden sich in Jeromes Hauptstücken weder absolute Bösewichte noch ausgesprochen tölpelhafte Figuren. Das weist auf seine Tendenz hin, das Bild des Menschen vor jeder Verzerrung zu bewahren. Dieser Versuch muss umso eher gelingen, als sich die Handlung nicht in aussergewöhnlichen oder gar utopischen Räumen, sondern in einem jedem Zuschauer vertrauten Lebensbereich abspielt. Der Theaterbesucher fühlt sich in der Folge stärker und unmittelbarer in das Geschehen ein und erkennt, dass auch in einem einfachen Milieu und in einem alltäglichen Leben die Erfüllung ethischer Forderungen möglich sein muss.

Diese Feststellung führt uns zu einem andern wichtigen Element: dem Publikum. Es kann kein Zweifel darüber bestehen, dass Jerome für ein ganz bestimmtes Publikum schrieb und dass dieses ihm in der Folge auch die Treue hielt. Was waren das für Leute? Seit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hatte sich ja eine deutliche Wandlung vollzogen. Die Bühne wurde nicht mehr nur als «a popular affair» angesehen, mit welcher der selbstbewusste, arbeitsame Bürger möglichst wenig zu tun haben wollte¹³⁴. Im Gegenteil: die Angehörigen des Mittelstandes begannen sich mehr und mehr für das Theater zu interessieren und stellten schon vor der Jahrhundertwende den grössten Teil der an Zahl ständig wachsenden regelmässigen Theaterbesucher. An diese Kreise wendet sich nun Jerome mit besonderem Geschick. Sie verkörpern im Grunde noch das Solide, Festgefügte und Kraftvolle der viktorianischen Zeit, und es gilt jetzt, sie aus der drohenden gesellschaftlichen und religiösen Erstar-

¹³³ Der Fremde in *THE PASSING* wurde z. B. zur allgemeinen Begeisterung von Forbes-Robertson dargestellt.

¹³⁴ Vgl. Allardyce Nicoll, *A History of Late Nineteenth Century Drama*, vol. I, p. 8/9.

rung herauszureissen, solange sie noch nicht alle Kräfte der Phantasie und Erlebnisfähigkeit verloren haben.

Wir haben bereits im vorausgehenden Kapitel festgestellt, dass Jerome eine Erneuerung der menschlichen Gesellschaft anstrebt, ohne die typischen Grundlagen seiner Epoche abzulehnen, und hier scheint uns nun auch auf dem Gebiete seines Bühnenschaffens die eigentliche Ursache seines Erfolges zu liegen. Der immer noch erfolgs- und entwicklungsgläubige Durchschnittsbürger verhält sich gegenüber den massgebenden Bühnensautoren der Zeit wohl nicht durchwegs positiv. Pinero, Granville-Barker, Galsworthy und andere nehmen zu oft eine Haltung ein, die das Fragwürdige des bisher Erreichten, die Unlösbarkeit der zwischenmenschlichen Probleme und die unerbittliche Gewalt überindividueller Mächte mit erschreckender Deutlichkeit zu Tage treten lässt. Ist es da verwunderlich, wenn Jerome mit seinem Glauben an die Notwendigkeit und den Erfolg der individuellen Leistung, vor allem aber mit seiner grundsätzlich optimistischen Lebenshaltung von vielen geschätzt wird, weil er ihnen das Gefühl des Selbstvertrauens und der Sicherheit zu vermitteln vermag? Hier scheint uns seine entscheidende Wirkung als Bühnenautor zu liegen.

Jeromes Stellung und Aufgabe innerhalb seiner Zeit sind damit deutlicher geworden. Im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts führt die Entwicklung des Dramas vor allem unter dem Einfluss Ibsens vom Melodrama und vom Pseudoklassischen weg, um die Beschäftigung mit dem eigentlich täglichen Leben, seinen Problemen und inneren Konflikten immer stärker in den Vordergrund zu stellen. Jerome steht in dieser Bewegung drin und macht sich ihre Möglichkeiten zunutze, ohne jedoch über die Grenzen der herkömmlichen Welt hinauszugehen und ohne die sich aufdrängenden Probleme bis zur letzten Konsequenz zu verfolgen. So bleibt ihm denn in einer Zeit des Umbruchs die Rolle des guten Unterhalters, des leidenschaftlichen Mahners und Kritikers und vor allem die Funktion, dem pessimistischen Ausblick in die Zukunft die grundsätzlich lebensbejahende Haltung des Viktorianers gegenüberzustellen. Darin liegt der Wert — aber auch die Grenze — seiner Leistung.

VII. Die neue Haltung im sozialen Roman

Von den Romanen Jeromes hat besonders PAUL KELVER (1902) einiges Aufsehen erregt. Selbst jene Kreise, die sich mit dem «New Humour» bisher nicht abfinden konnten, zollten ihm für dieses autobiographische Werk grosses Lob. Die «Times» soll Jerome gar als «successor of Dickens» bezeichnet haben¹³⁵, nach Gulkess hat er seinen Meister im Gesamtaufbau gar übertroffen, indem er die Anschaulichkeit der Einzelszene und den Entwicklungsgedanken zu einer neuen künstlerischen Einheit verschmolz¹³⁶. —

Wir wissen, dass der erste Weltkrieg Jerome zutiefst erschüttert hat¹³⁷. Dies führte zu einer Verinnerlichung seiner Lebenshaltung, die sich in den nach 1918 erschienenen Werken deutlich erkennen lässt. Mit seinem Roman ALL ROADS LEAD TO CALVARY (1920) versucht er, sich mit den Fragen der Kriegs- und Nachkriegszeit auseinanderzusetzen. Es ist ihm jedoch kein einheitliches Werk geglückt, obschon viele glänzende Beobachtungen und gescheite Aussagen darin verarbeitet sind¹³⁸.

Im Jahre 1922 erschien ANTHONY JOHN. A BIOGRAPHY, sein letztes grosses Werk (wenn wir von der 1926 entstandenen Autobiographie MY LIFE AND TIMES absehen). Das Buch scheint nicht so grossen Erfolg wie PAUL KELVER gehabt zu haben. Für uns ist es aber aus verschiedenen Gründen von Wichtigkeit.

Wie der Untertitel andeutet, handelt es sich um eine Lebensgeschichte. An Hand des Schicksals von Anthony John will sich Jerome mit den

¹³⁵ Zit. nach James Douglas in «Bookman» New York, Dez. 1902, p. 376.

¹³⁶ Vgl. Gulkess, p. 114.

Gulkess hat übrigens diesen Roman so eingehend besprochen, dass sich eine nochmalige Beschäftigung damit erübrigt.

¹³⁷ Nach seiner Rückkehr von der Front, wo er freiwillig Sanitätsdienst geleistet hatte, schrieb seine Sekretärin: «When he came home, the old Jerome was gone. In his place was a stranger. He was a broken man (zit. nach Moss, p. 212).

¹³⁸ Das TLS vom 30. Okt. 1919 schreibt darüber: «One must accept the book for what it is, a collection of Mr. Jeromes views of the world as he has seen it during the past eight years and admit that... it would have made a very good lecture... There are plenty of shrewd and witty sayings in the book and they are Mr. Jeromes sayings. He distributes them with a fine impartiality...» (p. 610).

schweren sozialen Problemen der Nachkriegsjahre beschäftigen und zugleich auch einen Auswege aus der Ratlosigkeit dieser Zeit andeuten. Der harte Lebenskampf eines mittellosen aber gescheiten und energischen jungen Menschen steht im Vordergrund des Geschehens. Der wirtschaftliche Tiefstand mit all seinen Folgen setzt dem Tatendrang Anthonys fast unüberwindliche Schranken. Hunger und Not sind lange Zeit seine unbittlichen Begleiter, von der Enge des geistigen Raumes, in welcher er aufzuwachsen gezwungen ist, gar nicht zu reden. Daraus ergibt sich, dass diesem Werk ein Platz innerhalb der Gattung des sozialen Romans zugewiesen werden muss. An berühmten Vorgängern fehlt es auf diesem Gebiete gewiss nicht¹³⁹, und Jerome wird schon etwas Besonderes vorweisen müssen, wenn er ehrenvoll bestehen will.

Anthony John Strong'nth'arm, der Held des Romans, wird als einziger Junge armer Eltern in recht kläglichen Verhältnissen geboren. Schon früh zeichnet er sich durch Ehrgeiz, beharrlichen Willen und grosse Tatkraft aus. So setzt er sich schon in der Schule durch überraschende sportliche und kämpferische Leistungen durch und die vorerst undeutliche Sehnsucht nach einer Befreiung aus der bisherigen Armseligkeit nimmt immer bestimmtere Formen an, und eines Tages enthüllt er Freunden gegenüber seine Pläne:

«Everything about you is mean and ugly. Everybody looking down upon you, patronizing you. I want to get out of it. Learning isn't going to help me. At best, what would I be without money or influence to start me? A schoolmaster — a curate, perhaps, on eighty pounds a year. Business is my only chance, I'm good at that. I feel I could be. Planning, organizing, getting people to see things your way, making them do things. It's just like fighting, only you use your brains instead of your hands.» (p. 97).

Es bleibt nicht nur beim Plan. Anthony steigt beharrlich aufwärts und erreicht schliesslich die Position eines wohlhabenden und angesehenen Geschäftsmannes. Bis zu diesem Augenblick hat er es allerdings für klüger gehalten, den Fragen der Liebe und den religiösen Problemen auszuweichen. Das Gefühl der Achtung gegenüber der gescheiten aber exzentrischen Betty Mowbray veranlasst ihn, sie um ihre Hand zu bitten, wobei er jedoch auch an das grosse Vermögen ihres Vaters denkt. Seine Werbung ist jedoch erfolglos. Eines Tages aber erfasst ihn wirkliche Liebe zu

¹³⁹ Es sei nur an Disraeli, Charles Kingsley, Dickens, Mrs. Gaskell, George Gissing, Arthur Morrison und Galsworthy erinnert.

Eleanor Coomber, einem vornehmen, anmutigen und offenen Mädchen und plötzlich erkennt er, dass sein weltflüchtiger Jugendfreund Edward Mowbray recht hatte, wenn er kurz vor seinem Tode schrieb, dass das Leben ohne Liebe bedeutungslos und leer sei, dass mit der Liebe aber auch der grosse, geheimnisvolle Weg zu Gott beginne.

Damit ist der Wendepunkt erreicht. Immer deutlicher erkennt Anthony die innere Bedeutungslosigkeit des Reichtums und des Ansehens, wenn sie nicht zum Wohle der Allgemeinheit eingesetzt werden. Immer dringlicher spürt er in sich den Drang, sich mit der Frage nach der eigenen religiösen Haltung auseinanderzusetzen, obschon er einst glaubte, mit diesen Dingen nicht viel anfangen zu können. In der Zeit seiner grössten geschäftlichen Erfolge beschäftigt ihn mit zunehmender Intensität das Verhältnis zwischen Gott und Mensch und die Frage nach der höchsten Aufgabe des Menschen in diesem Leben. Schliesslich fasst er im Einverständnis mit seiner Gattin den Entschluss, Reichtum, äussere Macht, Ansehen und Ehre aufzugeben und alle seine Kenntnisse und Kräfte als Rechtsberater und Treuhänder in den Dienst der Armen zu stellen, in ihrer Mitte zu wohnen und an ihren Nöten teilzuhaben. Er ist sich im klaren, dass er all dies anfänglich vielleicht sogar gegen den Willen der Armen wird durchführen müssen: diese wollen doch lieber sein Geld, seine Stiftungen und für ihre Kinder sein glänzendes Vorbild als siegreicher Held im Kampf um den Platz an der Sonne. Er aber ist von der Notwendigkeit überzeugt, ein anderes Beispiel geben zu müssen: «He wanted to preach to men that the Christ life was possible for all: for the shopkeeper, for the artisan, for the doctor, for the lawyer, for the labourer, for the business man.» (p. 267). Und er vertraut darauf, dass ihn seine vielen Freunde auch jetzt verstehen werden.

Schon diese Zusammenfassung lässt zwei Tatsachen deutlich erkennen. Einmal bildet der vorliegende Roman in seiner weltanschaulichen Haltung eine Zusammenfassung und Bestätigung dessen, was Jerome bereits in früheren Werken zum Ausdruck gebracht hat: im Mittelpunkt steht die Geschichte eines tatkräftigen Menschen, der auch bald als erste Stufe den wirtschaftlichen Erfolg erreicht. Darin ist er ein zweiter John Ingerfield. Anthony hat aber noch andere Züge. Er verspürt oft einen starken Hang zum Grübeln, Nachforschen und Philosophieren, den er immer wieder mit energischer Gebärde überwinden muss. Aber im Verlaufe der ersten Jahrzehnte seines Lebens bringt ihn diese anfänglich so unwill-

kommene Neigung immer mehr dazu, auf die letzten Fragen menschlicher Existenz eine Antwort zu suchen und auch hier seiner Art gemäss die Konsequenzen zu ziehen. Damit geht er aber in erheblichem Masse über John Ingerfield hinaus, der einzig durch das überwältigende Erlebnis plötzlich dazu gebracht wird, sein Leben auf eine gesinnungsmässig völlig andere Basis zu stellen. Für Anthony ist die Liebe nur der erste wichtige Anstoss zu einer langsam und unter Kämpfen sich vollziehenden Entwicklung, die schliesslich in dem von ihm allein gefassten Entschluss zur Selbstverleugnung und völligen Hingabe an den gottgewollten Dienst am Nächsten gipfelt. — Diese Entwicklung vom reichen, auf sich selbst bezogenen Emporkömmling zum besitzlosen dienenden Anwalt der Armen, vom lieblosen und indifferenten Rechner zum helfend-gläubigen Christen entspricht ganz dem weltanschaulichen Kredo Jeromes. Es erübrigt sich, hier auf Einzelheiten einzugehen, da dem bereits früher Dargelegten nichts wesentlich Neues beizufügen ist.

Wichtig ist aber vor allem die zweite Tatsache, dass Jerome die Auseinandersetzung mit den Nachkriegsproblemen im Rahmen eines Romanes vornimmt, der übrigens, von andern Gesichtspunkten aus betrachtet, auch in die Gattung des biographischen Romanes oder des Ideenromanes eingereiht werden könnte. Jerome hat, wie wir glauben, mit diesem letzten Werk eine eindruckliche Leistung vollbracht, indem er es verstand, verschiedenste Komponenten zu einem einheitlichen Ganzen zu verschmelzen. Wie ist er dabei vorgegangen?

Die Gestalt Anthony Johns steht durchwegs im Mittelpunkt der Erzählung. Es ist sein äusseres und inneres Schicksal, welches wir mit grosser Spannung verfolgen, angefangen beim Ereignis seiner Geburt, wo wir uns mit dem Arzte fragen, ob er wohl lebensfähig sein werde, bis zum letzten Kapitel, wo wir Zeuge seines grossen Entschlusses sind. Sein Leben ist also gleichsam die Achse des Romans, um die sich alles andere abspielt. Schon dadurch ist eine Einheit gewährleistet. — Naturgemäss nimmt in der ersten Hälfte des Romans die Darstellung seines äusseren Schicksals am meisten Raum ein, während sich die geistigen Auseinandersetzungen in dem Masse häufen, als sich die äussere Situation festigt und beruhigt. Man kann jedoch nicht von einem Bruch im Aufbau oder in der inneren Anlage des Werkes sprechen, denn der Uebergang vom äusseren zum inneren Geschehen erfolgt allmählich, schrittweise. Das liegt schon im glücklich gewählten Charakter Anthonys begründet, der ja die Elemente

der aktiven Zielstrebigkeit und des grüblerischen Forschens in sich vereinigt. Wir können daher lediglich von einer anfänglichen Vorherrschaft des ersten Elementes sprechen, das aber schliesslich der wachsenden Macht der heranreifenden religiösen Kräfte weichen muss, so dass sich seine natürliche Tatkraft doch noch in den Dienst der grossen Idee stellt. Darum nimmt in der zweiten Hälfte des Romans die äussere Handlung in zunehmendem Masse ab, und das letzte Drittel des Buches besteht fast ausschliesslich aus Diskussionen um soziale und religiöse Probleme, wobei selbst diese dem zwischenmenschlichen Gespräch immer mehr entzogen werden und sich nur noch im Denken Anthonys abspielen. Die Spannung ist naturgemäss in den ersten Kapiteln sehr gross und verwandelt sich im Zuge der weiteren Entwicklung der Geschehnisse zusehends in eine Art höheres Interesse, da wir Zeuge der inneren Auseinandersetzungen und der endgültigen persönlichen Entscheide werden. ANTHONY JOHN ist auch eine grosse erzählerische Leistung. Jerome hat noch einmal alles daran gesetzt, um seine besten Qualitäten zur Geltung zu bringen. Die Behutsamkeit der Schilderung seelischer Vorgänge reicht an jene seiner besten Werke wie JOHN INGERFIELD und MALVINA, die Schärfe der kritischen Schilderung und das Herausarbeiten überraschender Wendungen steht dem in den SKETCHES Erreichten nicht nach, und die Diskussion einzelner Probleme endlich könnte seinen besten ESSAYS entnommen sein. Grundsätzlich neu ist die geschickte Verschmelzung all dieser Möglichkeiten in einem grossen Werke, wobei auch in dieser Hinsicht eine einheitliche Atmosphäre und ein eindeutiger Gesamteindruck entsteht.

Es dürfte klar geworden sein, dass ANTHONY JOHN in vielem von der traditionellen Art des sozialen Romans abweicht. Das ist nicht verwunderlich, denn die Ereignisse zu Anfang des 20. Jahrhunderts bewirkten eine ungeheure Erschütterung des geistigen Lebens und eine Umwälzung der politischen und wirtschaftlichen Lage, die auch in der Literatur zum Ausdruck kommen musste. Die verhältnismässig einheitliche Konzeption des viktorianischen Weltbildes machte den Wirrnissen unserer Zeit Platz. Alles ist in diesem «Age of Interrogation» in Frage gestellt. Die neue Situation verlangt eine neue Beurteilung, neue Blickrichtungen und neue Entschlüsse. Es gibt verschiedene Möglichkeiten der Entscheidung: Weltbejahung oder -verneinung, bewusstes Weiterschreiten auf ein grosses Ziel hin oder Steckenbleiben in der Skepsis, Bewusstmachung des über-

natürlichen Bereiches zum Zwecke der Weltflucht oder aber als Quelle neuen Mutes und neuer Tatkraft. Auch unser Held Anthony muss sich als geistig regsames Kind seiner Zeit zu einem dieser Wege entscheiden. Alle Möglichkeiten treten auch an ihn heran, und zwar nicht nur in Form abstrakter Erkenntnis, denn sie werden ihm durch Personen aus seinem Bekanntenkreis vorgelebt. Auch fehlen ihm ja gewisse Anlagen zum weltflüchtigen Schwärmer und vielleicht auch zum verbissenen Skeptiker durchaus nicht. Das ganze Buch ist nur auf die letzte Entscheidung Anthonys hin angelegt, die in verschiedenen Phasen erreicht wird und in einem Bekenntnis zur Selbsthingabe im Geiste des Christentums gipfelt.

So hat Jerome den Konflikt vollständig in das Innere seines Helden verlegt, im Gegensatz etwa zu Charles Kingsley (ALTON LOCKE) und Mrs. Gaskell (MARY BARTON), für deren Kritik das äussere Spannungsfeld der Klassen und Standesunterschiede im Vordergrund steht, — im Gegensatz aber auch etwa zu Morrisons TALES OF MEAN STREETS, die den Leser durch eine unerbittliche, realistisch-nüchterne Schilderung der Elendsviertel aufzurütteln suchen.

Damit ist aber der zweite Unterschied gegenüber Jeromes wichtigsten Vorläufern gegeben: er sieht die Lösung der sozialen Fragen nicht mehr in erster Linie als ein z. B. durch den Staat von aussen her zu bewältigendes Problem. Er fordert vielmehr die *innere Reform* des Individuums. Er muss das höchste Gebot der Liebe anerkennen, das aber niemals durch den Entscheid anonymer Behörden, sondern nur durch den freien Entschluss der Persönlichkeit wirksam werden kann.

Der ursprünglich so revolutionäre soziale Roman hat damit eine neue Wendung genommen und sich auf eine neue Plattform gestellt. Der Kampf der Klassen wird abgelöst durch den Glauben an die metaphysisch fundierte Einheit des Menschengeschlechtes. Damit wächst die Blickrichtung aber weit über die Situation des Augenblicks hinaus. Das Element des Allgemein-Menschlichen und alles Verbindenden tritt auf Kosten des zeitbedingten äusseren Konfliktes in den Vordergrund¹⁴⁰.

So hat Jerome mit dem letzten Roman auch seinen eigenen Zusammenbruch überwunden¹⁴¹ und mit seinem gläubig-optimistischen Beitrag zur Literatur der Nachkriegszeit neue Tore geöffnet.

¹⁴⁰ Vgl. W. F. Schirmer: Der englische Roman in der neuesten Zeit, p. 36.

¹⁴¹ Jerome schrieb unter dem Eindruck der Kriegserlebnisse: «The one thing certain is that mankind remains a race of low intelligence and evil instincts.» (MLT, p. 288).

Schlusswort

Die vorliegende Untersuchung zeigt, wie vielfältig die Gesichtspunkte sind, unter denen Jeromes Werk betrachtet werden muss. Für das grosse Publikum ist und bleibt er aber der humoristische Unterhaltungsschriftsteller¹⁴². Wenn wir dieser einseitigen Verallgemeinerung auch nicht vorbehaltlos zustimmen, können wir es doch verstehen, dass gerade dieser Aspekt seines Werkes zu grosser Wichtigkeit gelangt ist. Jerome hat mit seiner teilweise von Amerika übernommenen und dem englischen Wesen angepassten humoristischen Technik der unbestrittenen Herrschaft von Charles Dickens zweifellos ein Ende gesetzt und neuen Möglichkeiten zum Durchbruch verholfen. Zudem sind gerade die hier in Betracht kommenden Werke am wenigsten zeitgebunden; die in ihnen geschilderte Welt ist zum grössten Teil auch noch die unsrige, und vielleicht sehnt sich gerade der heutige Mensch wieder nach jener zuversichtlich-unbeschwerten Haltung, die vor allem in *THREE MEN IN A BOAT* zum Ausdruck kommt.

Aber schon Jerome hat sich beklagt: «'Once a humorist, always a humorist', is the reviewers' motto»¹⁴³, und wir dürfen nun feststellen, dass er auch als Erzähler und Sozialkritiker auf den Gebieten der Kurzgeschichte, des Romanes und des Dramas ebenso eigenwillige wie beachtliche Leistungen vollbrachte, ohne auf humoristische Wirkung auszugehen. Wenn diese heute zum grossen Teil in Vergessenheit geraten sind, so liegt der Grund teils in ihrer Zeitgebundenheit und teils in der Tatsache, dass besonders auf dem Gebiet der Kurzgeschichte andere Werke von intensiver gedanklicher Dichte und hoher künstlerischer Vollendung geschaffen wurden, die heute mit Recht im Vordergrund stehen¹⁴⁴.

Jerome ist aber vor allem als Exponent seiner Zeit zu würdigen. Dank seiner bald der Aktivität und bald der gefühlsbetonten Betrachtung zu-

¹⁴² Das beweisen die Neuauflagen von *THREE MEN IN A BOAT* und *IDLE THOUGHTS OF AN IDLE FELLOW* seit dem Ende des zweiten Weltkrieges.

¹⁴³ *IDLER*, Vol. IV, 1893, p. 453/54.

¹⁴⁴ Wir denken vor allem an Thomas Hardy, Katherine Mansfield und D. H. Lawrence.

geneigten Charakteranlage¹⁴⁵ war er für die sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts verstärkenden Strömungen literarischer, politischer und geistiger Art besonders empfindlich, wobei in bezug auf die weltanschaulichen Fragen seine religiöse Ueberzeugung ausschlaggebend blieb. Seine Leistung besteht vor allem darin, dass er die neuen Tendenzen erkannte und sich ihrer entweder auf rein literarischem oder sozialkritisch-weltanschaulichem Boden nach Möglichkeit bediente. — wir erinnern nur an den an Maupassant gemahnenden Realismus in *THE WOMAN OF THE SAETER*, die romantisch-mystische Strömung in *JOHN INGERFIELD* und *THE CITY OF THE SEA*, die entscheidende Wichtigkeit aktueller Probleme in den Bühnenstücken und die religiöse Lösung im sozialen Roman. Zu dieser Leistung gehört zweifellos auch seine absolut persönlich gestaltete Erzählhaltung mit den teilweise sehr geschickten Verfeinerungen (etwa in *THREE MEN IN A BOAT* und in den *SKETCHES*), die damals ihren Einfluss auf die Leserschaft zweifellos nicht verfehlten und auch heute noch von beträchtlicher Wirkung sind.

Jerome ist auch Exponent seiner Zeit auf Grund des Weltbildes, das er vertritt. Es steht, wie wir gesehen haben, nicht im Widerspruch zu seiner Bejahung oppositioneller Strömungen, wenn wir ihn noch als grundsätzlichen Vertreter der viktorianischen Epoche betrachten, deren geistige und sittliche Haltung Jerome ja vor allem erneuern und vertiefen wollte. Er hatte vor allem die Absicht, die unbestreitbaren Qualitäten des Bürgertums wieder im Bewusstsein der Zeitgenossen zu verankern, diese zur persönlichen Entscheidung aufzurufen und zur Lösung der grossen sozialen Probleme im Rahmen der bisherigen Ordnung und auf christlicher Grundlage anzuspornen.

Zweifellos fühlte sich Jerome berufen, eine grosse Sendung zu erfüllen, und es gibt nur wenige Werke, die er nicht in den Dienst dieser Aufgabe stellte. Leider liess er sich aber oft dazu verleiten, die Forderungen der Kunst zugunsten des drängenden moralischen Anliegens zu vernachlässigen. Wir bedauern dies heute ausserordentlich, denn Jerome hat vor allem in der humoristischen Schilderung seiner Themsefahrt, in den Kurzgeschichten, Skizzen und Essays immer wieder eine überdurchschnittliche schriftstellerische Begabung bewiesen, die ihm einen ehrenvollen Platz in der Geschichte der neueren englischen Literatur sichern dürfte.

¹⁴⁵ Vgl. Gutkess, p. 90/91. .

BIBLIOGRAPHIE

I. WERKE DES AUTORS

Es handelt sich um die für diese Arbeit benützten Texte. Sie waren zum Teil nur in Tauchnitz-Ausgaben und im British Museum, London, erhältlich.

Three Men in a Boat, To say nothing of the Dog, Bristol 1948, (109th impression).

Idle Thoughts of an Idle Fellow (I. TH.), Bristol 1947, (25th impression).

Diary of a Pilgrimage, London 1891.

Six Essays, in: Diary of a Pilgrimage, London 1891.

Novel Notes, London 1893.

John Ingerfield and other Stories, London 1894.

Sketches in Lavender, Blue and Green, Leipzig (Tauchnitz).

The Second Thoughts of an Idle Fellow (S. TH.), London 1898.

Three Men on the Bummel, Leipzig 1900 (Tauchnitz).

Miss Hobbs, London 1902.

Paul Kever, London 1903.

Tea Table Talk, London 1903.

Tommy and Co., London 1904.

Idle Ideas in 1905, London 1905.

The Passing of the Third Floor Back and other Stories, London 1907.

The Passing of the Third Floor Back (Play), London 1907 (?).

The Angel and the Author — and others, Leipzig 1908 (Tauchnitz).

They and I, Leipzig 1909 (Tauchnitz).

Fanny and the Servant Problem, London 1909.

The Master of Mrs. Chilvers, London 1911.

Malvina of Brittany, London 1916.

The Celebrity (Play), London 1917.

All Roads lead to Calvary, London 1921.

Anthony John, Leipzig 1923 (Tauchnitz).

My Life and Times (MLT), London 1926.

The Idler, Magazine and Illustrated Monthly, edited by Jerome K. Jerome and Robert Barr, London, 1892—1897 (ab August 1895 nur von Jerome herausgegeben).

To-Day (a weekly), London, 1893—1897.

Home Chimes (Jerome schrieb regelmässige Beiträge), London, 1886—1890.

Walsall Observer, 19. Februar 1927 (Jeromes Rede vom 17. Februar 1927).

II. ARBEITEN ÜBER JEROME

Die Arbeiten sind in der Reihenfolge ihrer Wichtigkeit für unsere Arbeit aufgeführt.

W. Gutkess, Jerome K. Jerome. Seine Persönlichkeit und literarische Bedeutung (Diss.), Jena 1930.

A. Moss, Jerome K. Jerome, *His Life and Work*, London 1928.

O. E. Bosson, *Slang and Cant in Jerome K. Jerome's Works. A Study*. Cambridge/Lund 1911.

H. Williams, in: *Modern English Writers (1890—1914)*, London 1925.

ferner:

The Bookman, New York, Juli 1900, p. 410 (über «Three Men on Wheels»).

The Bookman, New York, Dez. 1902, p. 376 f. (über «Paul Kever»).

The Bookman, London, Juli 1927, p. 222 (Nachruf).

The English Review, London, Juni 1911, p. 522 («The Master of Mrs. Chilvers»).

Times, London, 22. Mai 1914, p. 10 (über «The Great Gamble»).

Times, London, 31. Jan. 1927, p. 9 (allg. Bemerkungen).

Times, London, 15. Juni 1927, p. 18 (Nachruf).

Times, Literary Supplement (TLS), 24. Mai 1907, p. 166 (über «The Passing of the Third Floor Back»).

Times, Literary Supplement, 11. Juni 1908, p. 187 (über «The Angel and the Author»).

Times, Literary Supplement, 5. Okt. 1916, p. 476 (über «Malvina of Brittany»).

Times, Literary Supplement, 30. Okt. 1919, p. 610 (über «All Roads lead to Calvary»).

Anglia, Jahrg. 1893, p. 161/2 (über «Diary of a Pilgrimage»).

Anglia, Jahrg. 1904, p. 280 (dito).

III. ALLGEMEINE LITERATUR

The Cambridge History of English Literature.

E. Legouis und L. Cazamian, *History of English Literature*, London 1947.

W. F. Schirmer, *Geschichte der Englischen Literatur*, Halle 1937.

O. Funke, *Epochen der neueren englischen Literatur*, Bern 1945.

B. Fehr, *Die englische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Berlin 1923.

B. Fehr, *Streifzüge durch die neueste englische Literatur*, Strassburg 1912.

L. Kellner, *Englische Literatur der Neuesten Zeit*, Leipzig 1921.

L. Kellner, *Englische Literatur im Zeitalter der Königin Victoria*, Leipzig 1909.

H. Williams, *Modern English Writers*, London 1925.

R. A. Scott-James, *Fifty Years of English Literature 1900—1950*, London 1951.

E. Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich 1946.

IV. EINZELFRAGEN

1. Der Humor

H. Bergson, *Das Lachen*, Jena 1914 (übersetzt von J. Frankenberger und W. Fränzel).

F. G. Jünger, *Ueber das Komische*, Zürich 1948.

L. Cazamian, *Essays en deux Langues*, Paris 1938.

H. Plessner, *Lachen und Weinen*, Bern 1950 (Sammlung Dalp No. 54).

Th. Vetter, *Der Humor in der neueren englischen Literatur*, Brosch.; Vortrag, gehalten in Zürich am 15. Dez. 1910.

J. B. Priestly, *English Humour*, London 1929.

G. Gissing, *Charles Dickens, a Critical Study*, London 1904.

Hch. Straumann, *American Literature in the Twentieth Century*, London 1951.

H. S. Commager, *The American Mind*, New Haven 1950 (Yale Univ. Press).

G. Suell, *The Shapers of American Fiction*, New York 1947.

C. A. Smith, *Die Amerikanische Literatur*, Berlin 1912.

- Mark Twain, *Selections from American Humour*, Leipzig 1888 (Tauchnitz).
 E. Vogelreich, *Laurence Sternes Verhältnis zum Publikum und der Ausdruck dieses Verhältnisses im Stil* (Diss.), Marburg 1938.

2. Die Erzählungen und Skizzen

- W. Kaiser, *Das sprachliche Kunstwerk*, Bern 1948.
 J. R. Humm, *Brief über die Novelle*, Bühl-Verlag-Blätter, No. 3, Zürich 1945.
 A. C. Ward, *Aspects of the Modern Short Story: English and American*, London 1924.
 F. Güttinger, *Amerikanische Erzähler*, Zürich 1946.

3. Der Essay

- G. Sampson, *Nineteenth Century Essays*, Cambridge 1912.
 H. Walker, *The English Essays and Essayists*, London 1915.
 W. M. Payne, *Leading American Essayistes*, New York 1910.
 B. Dobrée, *English Essayists, 1946* (Britain in Pictures).
 H. Walker, *English Satire and Satirists*, London 1925.

4. Das Drama

- A. Nicoll, *British Drama*, London 1951.
 A. Nicoll, *XIX Century Drama*, 2 vol., Cambridge 1949.
 J. Cunliffe, *Modern English Playwrights*, London 1927.
 A. B. Walkley, *Playhouse Impressions*, London 1892.
 L. Potts, *Comedy*, London 1949.
 L. Villard, *La femme Anglaise au XIXe siècle et son évolution*, Paris 1920.

5. Der soziale Roman

- E. A. Baker, *History of the English Novel*, London 1924 ff.
 W. F. Schirmer, *Der englische Roman der neuesten Zeit*, Heidelberg 1923.
 E. Vowinkel, *Der englische Roman der neuesten Zeit und Gegenwart*, Berlin 1926.
 L. Cazamian, *Le Roman Social en Angleterre (1830—1850)*, Paris 1904.
 H. Wagner, *Der englische Bildungsroman bis in die Zeit des ersten Weltkrieges* (Diss.), Bern 1951.
 A. Rotter, *Der Arbeiterroman in England seit 1880*, Prag 1929.
 A. Weber, *George Gissing und die soziale Frage*, Leipzig 1932.
 S. E. Baldwin, *Charles Kingsley*, London 1934.
 G. Kendall, *Charles Kingsley and his Ideas*, London 1946.
 E. Groth, *Charles Kingsley als Dichter und Sozialreformer*, Leipzig 1893.
 F. Harrison, *Charles Kingsley's place in Literature*, London 1895.
 M. A. Ward, *Prophets of the 19th Century* (Carlyle, Ruskin, Tolstoi), London 1930.
 J. M. Robertson, *Modern Humanists*, London 1891.

Curriculum vitae

Als Bürger von Wetzikon (Zürich) wurde ich am 17. Juni 1923 in Rapperswil geboren. Nach dem Besuch der Primarschule in Rapperswil und Opfikon und der Absolvierung des Kantonalen Gymnasiums in Zürich bestand ich im Sommer 1943 die Maturitätsprüfung Typus B. Im Winter 1945/46 konnte ich nach längerem Militärdienst mit dem Studium der Anglistik und Germanistik an der Universität Zürich beginnen. Das Sommersemester 1946 verbrachte ich an der Universität Sheffield; auch in den Jahren 1948 und 1949 hielt ich mich während längerer Zeit in England auf, wobei ich vor allem der Materialsammlung für meine Dissertation oblag. Meine Tätigkeit als Hilfslehrer an verschiedenen Schulen der Stadt Zürich begann im Herbst 1946.

Am 6. Dezember 1952 legte ich die Doktorprüfung in den Fächern Englisch, Deutsch und Didaktik des Mittelschulunterrichts ab, nachdem ich kurz zuvor das Staatsexamen für das Höhere Lehramt bestanden hatte.

Während des Studiums durfte ich vor allem in den Vorlesungen und Uebungen der Herren Professoren Straumann, Dieth, E. Staiger, Zollinger, Hotzenköcherle und Wildi wohlwollende Förderung erfahren. Besonderen Dank schulde ich den Herren Professoren Hch. Straumann und E. Dieth für ihre vielen Anregungen und ihr eindruckliches Vorbild als Wissenschaftler und Lehrer.

